

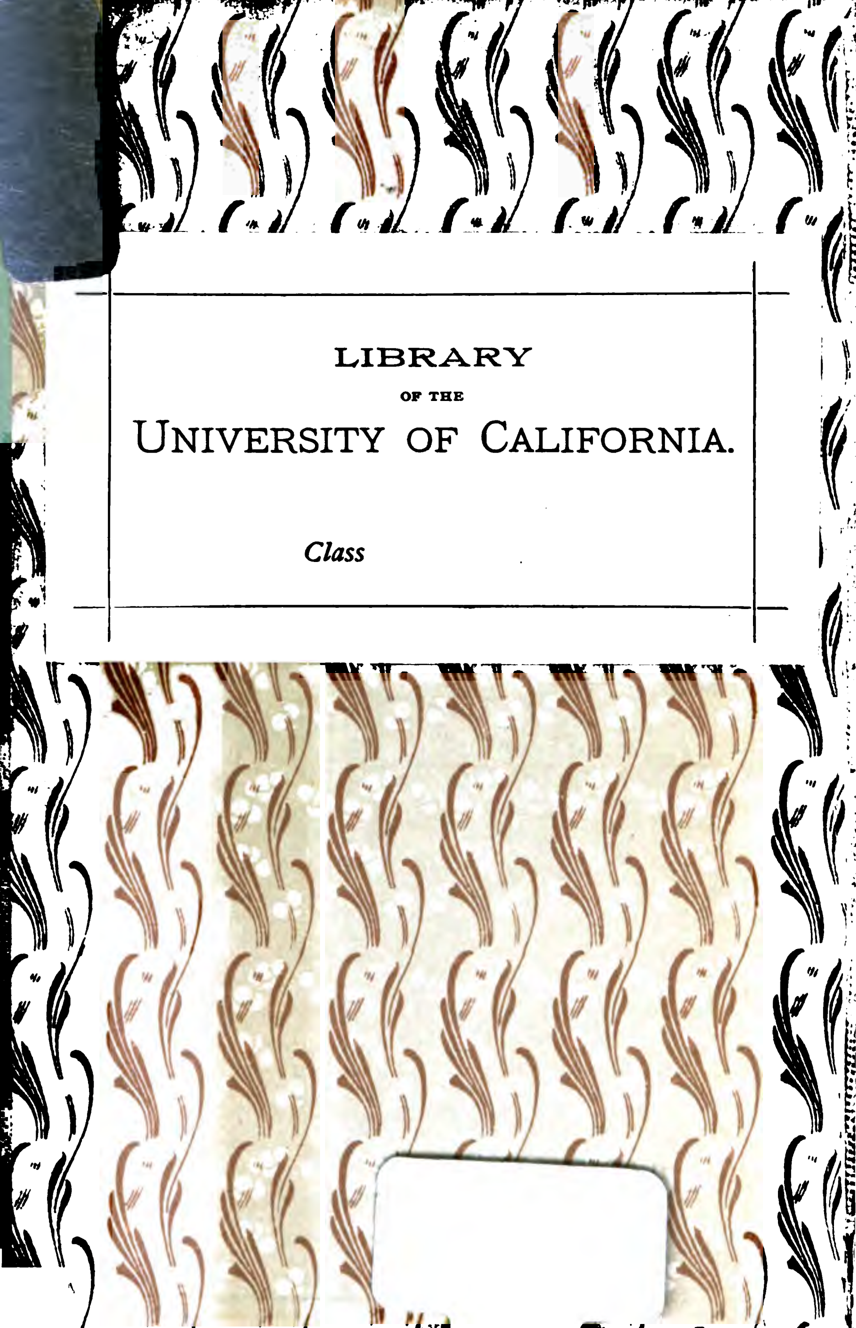


Eduard Engel

Psychologie der französischen Literatur

Berlin 1904

Leonhard Simion Nf.



LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY OF CALIFORNIA.
Class



Psychologie
der
Französischen Literatur.

Von

Eduard Engel.

Dritte, durchgesehene Auflage.



Berlin SW.48
Verlag von Leonhard Simion Nf.
1904.

GENERAL



Inhalt.

I. Die französische Sprache 1
II. Charakter der französischen Literatur 22
III. Literarische Strömungen 39
IV. François Rabelais (1483—1553) 52
V. Michel de Montaigne (1533—1592) 63
VI. Nicolas Boileau (1636—1711) 74
VII. Der Herzog de la Rochefoucault (1613—1680) 88
VIII. Jean de Lafontaine (1621—1695) 98
IX. Pierre Corneille (1606—1684) 107
X. Molière (1622—1673) 112
XI. Montesquieu (1689—1755) 125
XII. Voltaire (1694—1778) 135
XIII. Jean Jacques Rousseau (1712—1778) 152
XIV. Diderot (1713—1784) 163
XV. Beaumarchais (1731—1799) 172
XVI. Beranger (1780—1857) 180

XVII. Alfred de Musset (1810—1857) 190
XVIII. Victor Hugo (1802—1884) 201
XIX. Alexander Dumas Sohn (1824—1895) 213
XX. Honoré de Balzac (1799—1850) 221
XXI. Emile Zola (1840—1902) 232







I.

Die französische Sprache.

Im Jahre 1783 setzte die königlich preußische Akademie der Wissenschaften zu Berlin, mit allerhöchster Genehmigung Friedrichs des Großen, einen Preis auf die beste Arbeit „über die Ursachen der Weltherrschaft der französischen Sprache". An der Tatsache dieser Weltherrschaft selbst zweifelte damals weder die preußische Akademie mit ihrem französischen Präsidenten, noch sonst eine gelehrte Anstalt in Europa. Ein geistreicher Franzose, der Graf Rivarol, gewann den Preis durch seine Schrift „Über die Universalität der französischen Sprache," — ein liebenswürdiges, bei all seiner philologischen Naivetät recht gescheites Büchlein, das heute mit Unrecht so gut wie vergessen ist oder höchst bescheiden fortlebt durch einen ihm entnommenen Satz: „Was nicht klar ist, das ist nicht französisch."

Rivarol ließ diesen Satz mit lauter großen Buchstaben drucken: er fühlte, daß er in ihm das Geheimnis der Weltherrschaft des Französischen in knappen aber kräftigen Worten ausgesprochen. Wer sich von der natürlichen Abneigung des französischen Sprachgeistes gegen alles Unklare, Verschwommene überzeugen will, der versuche einmal gewisse deutsche philosophische Schriftsteller oder Dichter ins Französische zu übersetzen: Wörterbuch wie Satzbau werden es ihm unmöglich machen. Kant und Schopenhauer lassen sich über-

setzen, — Hamann und Hegel sind der französischen Sprache unzugänglich; und das liegt keineswegs an ihrer sogenannten „Armut". Es gibt keinen großen französischen Schriftsteller, dessen Werke vieler Anmerkungen zum vollen Verständnisse bedürfen.

Welchen letzten Gründen die einzige Klarheit des Französischen zuzuschreiben ist, läßt sich nur ahnen. Viele seiner andern guten Eigenschaften: die Straffheit der Wortstellung in erster Reihe, die feine Unterscheidung der Gewißheit und der Ungewißheit (durch Indikativ und Subjonktiv), — dazu die Mehrzahl seines Wortvorrats hat es mit andern romanischen Sprachen gemeinsam, und dennoch übertrifft es sie alle durch die Schärfe des Ausdrucks für Dinge wie für Gedanken. Die Quellen, aus denen das Französische bei seiner Entstehung schöpfte, kennen wir: sie waren vorzugsweise Latein und Keltisch (Gallisch). Aber dem Latein wird schwerlich ein unbefangener Sprachpsychologe eine ganz besondere Klarheit zuschreiben: weder seine Formenlehre noch seine Wortstellung, noch seine sonstige Syntax zeichnen sich durch hervorragende Starrheit aus. Zahlreiche lateinische Formen haben „Nebenformen"; die Wortstellung, zumal die in der Poesie, ist alles andere nur nicht regelmäßig, und die Syntax weist annähernd so viel Ausnahmen wie Regeln auf. — Auch dem Keltischen rühmen die Keltologen keine der höheren Eigenschaften des Französischen nach.

Die Mischung der beiden Sprachstoffe ist es gewesen, die dieses wunderbare Werkzeug menschlicher Geselligkeit zu Stande gebracht: der lateinische Grundstoff, aufgenommen und verarbeitet von einem keltischen Volke, hat durch Kreuzung eine Sprache erzeugt, die bis vor Kurzem dieselbe Rolle spielte, wie bis ins frühe Mittelalter das Latein.

Wie so häufig, ist es auch in diesem Falle eine halbsinnlose Phrase gewesen, die die Naturgeschichte der Franzosen und ihrer Sprache verdunkelt hat: die Phrase von der

„lateinischen Rasse", von den „romanischen Völkern". Die Franzosen gehören nicht zur lateinischen Rasse, sie sind kein romanisches Volk im ethnologischen Sinne, — so wenig wie Spanier, Portugiesen, Rumänen und französische oder rhätische Schweizer „Romanen" sind. Die Franzosen sprechen zwar eine Sprache, die überwiegend lateinischen Ursprungs ist, mit einer Syntax, die vielleicht keltisch, sicher nicht lateinisch, noch weniger fränkisch ist; — aber in ihren Adern rollt das Blut, das die Irländer Irlands, die Gälen Schottlands, die „Welschen" von Wales zu ihren Stammesgenossen macht, vermischt mit einigen, aber sehr wenigen Tropfen römischen Blutes. — Daß der alte Adel Frankreichs, aber nur dieser, halbgermanisch ist, dürfte bekannt sein.

Die Engländer sind germanisierte Kelten, die Franzosen latinisierte Kelten; beide Nationen glänzende Beispiele dessen, was ich „geistige Rassenkreuzung" nennen möchte. Entgegen der landläufigen Meinung behaupte ich, daß die Franzosen von den Römern fast nur den Rohstoff ihrer Sprache empfangen haben, den Wortschatz. Das ist keine Kleinigkeit, denn die keltische Ursprache hat nur wenige hundert Wörter, die mächtige fränkische Einwanderung noch nicht tausend zum Französischen beigetragen; alles Übrige ist römischen Ursprungs. Die griechischen und sonstigen Bestandteile der Sprache sind verschwindend an Zahl, selbst gegenüber den keltischen und fränkischen Überbleibseln.

Dagegen ist das bezeichnendste Merkmal der französischen Syntax, die klare logische Wortfolge: Subjekt — Verbum — Objekt, weder lateinisch noch fränkisch. Ob das Französische sie dem Keltischen verdankt, wird nie entschieden werden; aber daß das Keltische dieselbe Wortfolge zur Regel hatte, ist ein mehr als zufälliger Umstand. Die jetzt gültige französische Syntax stammt aus dem Ende des 16. Jahrhunderts; solche Absonderlichkeiten wie der Article partitif z. B. sind erst damals fester Sprachgebrauch geworden, und

auch die Wortstellung hat erst um jene Zeit die letzten Spuren des fränkischen Einflusses abgestreift.

Neun Kriegszüge hatte Cäsar in den Jahren 59—51 v. Chr. gegen Gallien geführt, ehe er das mutige Volk unter die Botmäßigkeit des Imperium Romanum brachte. In Kultur und Sprache waren die Gallier bezwungen, das Wörterbuch Roms herrschte von Parisii bis Massilia; — aber die innerste Natur des Volkes, seine Volksseele widerstand dem äußeren Druck, ja der eigenen gallischen „Neuerungsucht", wie Cäsar sie nannte. Und wer sich überzeugen will, daß Gallien selbst sprachlich niemals so völlig von Rom unterjocht worden ist, wie die andern Kulturvölker romanischer Zunge, der vergleiche das Italienische und Spanische mit dem Französischen auch nur bezüglich des Wörterbuchs. Ich nenne z. B. Formen wie padre gegenüber père, — rè, rey gegenüber roi, — vedere und ver, amare und amar gegenüber voir und aimer, — caro gegenüber cher. Wer Latein kennt, errät die meisten italienischen und spanischen Vokabeln; mit den französischen sollte ihm das schwerer werden.

Die französische Sprache ist genau so reich wie jede andere Kultursprache, d. h. die Franzosen können jeden ihrer Gedanken, jede ihrer Empfindungen genau so verständlich für Franzosen ausdrücken, wie Deutsche die ihrigen für Deutsche. Ob das Wörterbuch der französischen Akademie in seiner letzten Auflage nur 27 000 Wörter enthält gegenüber den 100 000 Vokabeln des englischen Wörterbuchs von Webster oder den vielleicht 250 000 des dermaleinst zu vollendenden Grimmschen Wörterbuchs, — was liegt daran? Einem französischen Schriftsteller haben die Worte noch niemals gefehlt, und man hat nicht gehört, daß die Redner der Nationalversammlung während der französischen Revolution, trotz der Fülle der auf sie einstürmenden neuen Ideen, um das treffende Wort verlegener gewesen wären, als die deutschen Redner des Frankfurter Parlaments von 1848.

Der Charakter des Französischen erscheint nur dem Auge des Lateinkundigen lateinisch, — dem Ohre eher griechisch, wie auch seine stilistische Anmut weit mehr ans Griechische erinnert. Die feine, weltmännische Ironie hat schwerlich je zwei bessere Sprachgefäße gefunden als das Griechische und das Französische.

Die französische Sprache ist eine der demokratischsten Sprachen, nicht erst seit der großen Revolution. Der Abstand zwischen der Sprechweise eines französischen Schriftstellers und einer Verkäuferin in den Pariser Hallen — wenn sie nicht bei schlechter Laune — ist geringer als zwischen der Sprache des deutschen Adels und des niedern Bürgerstandes. Und was das Wichtigste: die Kluft zwischen der Schrift- und Drucksprache — und der gesprochenen Sprache aller Stände ist in Frankreich nicht annähernd so groß wie zwischen der Büchersprache und der Umgangsprache selbst der gebildetsten Kreise in Deutschland. Die gesellschaftlichen Kasten bestehen jenseits der Vogesen mindestens so starrgesondert wie diesseits; — was sie eint, das ist die nämliche Sprache, an deren liebevoller Pflege alle Stände bewußt oder unbewußt mithelfen. In Deutschland muß man schreiben und drucken lassen, um von Allen verstanden zu werden; wir sprechen mindestens drei sehr verschiedene Arten Deutsch, je nach der Bildungsschicht, der wir angehören; — in Frankreich sind die Zeitung, das Buch nur die sichtbare Festhaltung dessen, was das Ohr überall in fast gleicher Vollendung vernimmt.

Französisch ist vor allem die Sprache der Geselligkeit; es hat die Vorzüge und die Fehler der Vorzüge dieser seiner besonderen Eignung. Die Geselligkeit verlangt Rücksichten, Opfer; das starke Wort könnte verletzen oder mindestens befremden: so tritt denn die feine Andeutung, die Verschleierung ein, die nichts unterdrückt, aber alles leise verhüllt. Die Sprache umgibt die Gesellschaft mit einem

Dunstkreis billiger Höflichkeit, worin Empfänger wie Geber sich gleichmäßig wohlfühlen. Durch diese fortgesetzte Übung und wechselseitige Förderung haben die Franzosen es wirklich dahin gebracht, daß es kaum einen Stoff gibt, — er sei noch so bedenklich, ja geradezu anstößig, — über den sich nicht in guter Gesellschaft ohne Anstandsverletzung zur Not plaudern ließe. Man kann auf französisch alles sagen, nicht weil die Sprache keuscher ist als andere, sondern weil sie abgeschliffener, vieldeutiger, formelhafter ist. Wer könnte ohne Ekel die deutsche Übersetzung gewisser französischer Romane des 18., und nun gar des 19. Jahrhunderts lesen? Im Französischen sind sie zwar keine angenehme Beschäftigung, aber sie sind nicht so körperlich abstoßend für Auge und Ohr. — In welcher anderen Sprache als in der französischen wäre Gustave Droz' „Monsieur, Madame et Bébé" möglich?! Welch eine Preisgebung allervertrautester Geheimnisse einer werdenden Familie, — und dennoch wird kein Leser dabei unwillig geworden sein: der Zauber der Sprache läßt ihn vergessen, welche tiefe Unkeuschheit sich unter dem bestechend anmutigen Gewande verbirgt.

In einem Punkte scheint die französische Sprache den Dienst zu versagen: die zartesten Gefühle des menschlichen Herzens, zu deren Ausdruck selbst das Deutsche das Lied benutzen muß, — solche Gefühle, wie sie uns aus Goethes, Heines, Uhlands, Storms, Eichendorffs Liedern entgegenklingen, scheint das Französische nicht ausdrücken zu können. Jedoch das liegt nicht an der Sprache: nur die Kunstpoesie Frankreichs entbehrt dieser tiefen Herztöne, und selbst die Kunstpoesie nur in den letzten drei Jahrhunderten, erst seitdem die französische Poesie sich in den Dienst des Hofes begeben und damit ihre ursprüngliche Innigkeit zum großen Teil eingebüßt hat. Bis ins 16. Jahrhundert hinein hatte die französische Sprache auch in der Kunstpoesie alle die Eigenschaften, die wir an der unsrigen rühmen. Hier eine

Probe dafür, wessen die französische Sprache an Innigkeit fähig ist oder doch einst war, — ein einfaches Liebeslied, das François Villon (1431—1484) zugeschrieben wird:

Adieu! vous dis, la larme à l'oeil,
Adieu, ma très gente mignonne,
Adieu, sur toutes la plus bonne,
Adieu! vous dis, qui m'est grand deuil.

Adieu, adieu, m'amour, mon vueil (voeu),
Mon pauvre coeur vous laisse et donne,
Adieu! vous dis, la larme à l'oeil.

Adieu, par qui du mal recueil [je recueille]
Mille fois plus que mot ne sonne;
Adieu, du monde la personne
Dont plus me loue et plus me dueil.
Adieu! vous dis, la larme à l'oeil.

Nein, Schuld der Sprache ist es nicht, wenn französische Poesie uns meist den Eindruck der Rednerei macht; — es ist vielmehr die Schuld der Abwendung der Dichter selbst vom lautersten Quell aller Poesie: vom Volksliede.

In der Volkspoesie, verachtet und vergessen wie sie ist, zeigt die französische Sprache, daß auch sie eine echte Lyrik hätte hervorbringen können, wenn nicht seit den Tagen Malherbes, des Hofdichters Heinrichs IV., die Schriftsteller die Aufgabe der Poesie in dem mehr oder weniger bewußten Gegensatz zur Volksdichtung gesucht hätten. So oft in der Zeit seit dem Jahre 1600, dem Erscheinen von Malherbes Gedichten, ein Dichter volkstümliche Töne anschlug, hat die Sprache sich als williges Werkzeug dafür erwiesen. Was kann es z. B. Innigeres und Entzückenderes geben, als das weltbekannte Liedchen des Pagen Cherubin in Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro":

Mon coursier hors d'haleine —
— (Que mon coeur, mon coeur a de peine!) —
J'errai de plaine en plaine
Au gré du destrier.

Au gré du destrier,
Sans varlet, n'écuyer;
Là, près d'une fontaine,
— (Que mon coeur, mon coeur a de peine!)
Songeant à ma marraine,
Sentais mes pleurs couler.

Sentais mes pleurs couler.
Prêt à me désoler,
Je gravai sur un frêne
— (Que mon coeur, mon coeur a de peine!
Sa lettre sans la mienne. —
Le roi vint à passer. etc. etc.

Auch bei Victor Hugo finden sich einige Lieder, deren Sprache durch ihren echtlyrischen Tonfall jedes Herz rührt, — und in den seltenen Fällen, wo Alfred de Musset sich an das Volkslied anlehnt, gelingen ihm solche Perlen wie das Lied Fortunios in „Le chandelier", dem ein Deutscher kein höheres Lob nachzurühmen weiß als: das könnte deutsch sein —:

Si vous croyez que je vais dire
Qui j'ose aimer,
Je ne saurais pour un empire
Vous la nommer.

Nous allons chanter à la ronde
Si vous voulez,
Que je l'adore, et qu'elle est blonde
Comme les blés.

Je fais ce que sa fantaisie
Veut m'ordonner,
Et je puis, s'il lui faut ma vie,
La lui donner.

Du mal qu'une amour ignorée
Nous fait souffrir,
J'en porte l'âme déchirée
Jusqu'à mourir.

Mais j'aime trop pour que je die
Qui j'ose aimer,
Et je veux mourir pour ma mie
Sans la nommer.

Wenn wir Deutschen uns trotzdem hartnäckig einbilden, die französische Sprache sei unfähig zu einer Lyrik, wie wir sie im deutschen Volksliede, in den Liedern Goethes besitzen, — nun, die folgenden Übersetzungen einiger deutscher Liedeskleinodien, allerdings von einem Meister französischer Übersetzungskunst, mögen zeigen, daß wir der Sprache der Franzosen Unrecht tun, wenn wir ihr lyrische Begabung oder kurzweg „das Gemüt" absprechen. Eduard Schuré hat in seinem vortrefflichen Buche über das deutsche Volkslied: „L'histoire du *Lied*" (Paris 1868) durch die Tat bewiesen, daß es eitel Vorurteil ist, einer der wichtigsten Kultursprachen den lyrischen Ton abzustreiten.

Hier ist z. B. das Goethische „Dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen" — —:

Par la grêle et l'orage
Par la foudre et l'éclair,
Par l'abîme sauvage,
Par le ciel sombre ou clair,
Par la neige et le vent
En avant! en avant!
Plutôt souffrir
Mille douleurs
Que de subir
Tant de bonheurs.
Oh! les faiblesses
Qu'ont les coeurs pour les coeurs,
Que d'étranges tristesses
Dans leurs douceurs!

Die Übersetzung läßt an Treue zu wünschen, — aber kann man in ihrer Sprache den Ton tiefster Empfindung vermissen?

Hier ferner einige Strophen aus dem „Sänger": „Was hör ich draußen vor dem Tor" —:

Qu'entends-je aux portes du castel?
Un luth vibrant qui sonne.
Quel est ce joyeux ménestrel
Dont le doux chant résonne?
Le roi le dit, le page y va,
L'enfant accourt, le roi cria:
Qu'on fasse entrer le barde.

Salut à vous, nobles seigneurs,
Salut, ô belles dames.
Quel firmament! que de splendeurs!
Que d'or et que de flammes!
Mais sous ces lustres éclatants
Fermons les yeux; il n'est pas temps
D'admirer ces merveilles. — —

Je suis l'oiseau, le gai chanteur
De la forêt immense.
Le chant qui jaillit de mon coeur,
Voilà ma récompense!
Mais veux tu me combler encor,
Qu'on me verse en ta coupe d'or
Le vin aux flots de pourpre.

Daß ein Lied von der Gemütsinnigkeit wie in Schenkendorffs „Freiheit, die ich meine, die mein Herz erfüllt" sich auf Französisch wiedergeben lasse, — welcher Deutsche möchte das glauben? Klingt aber

Liberté que j'aime
Qui remplit mon coeur —

wirklich so sehr viel weniger gemütvoll und echtlyrisch, als im Deutschen? — Und ist ein großer Unterschied zwischen dem stürmischen Schwunge des Arndtschen „Der Gott, der Eisen wachsen ließ" und der französischen Nachahmung? —:

Le Dieu qui fit pousser le fer
N'a pas voulu d'esclaves,
Il mit pour foudre et pour éclair
Le glaive au poing des braves.
Il mit l'audace dans leur coeur,
Le verbe dans leur bouche;
Il fit à l'homme un front sans peur
Jusqu'à la mort farouche. — —

O monte, monte, feu sacré
En flamme triomphante!
Notre étendard est arboré,
La liberté le plante.
Exaltez vos coeurs jusqu'au ciel,
Levez-vous tous, courage!
Jurez d'un élan fraternel:
„Il n'est plus d'esclavage!"

So könnt ich wohl noch ein Dutzend tiefempfundener deutschester Lieder in französischer Wiedergabe vorführen; aber ich hoffe, der Leser hat aus diesen wenigen Proben schon soviel gemerkt, — wenn er es noch nicht gewußt haben sollte —, daß die französische Sprache nicht bloß die Sprache der Gesellschaftsäle, der Gesandtschaften und der Kochkunst ist, sondern sich zum Ausdruck fast alles dessen eignet, was wir für ein ausschließliches Erbrecht unseres Volkes zu betrachten erzogen werden. Daß die französische Nationalliteratur nicht oft genug von dieser Eigenschaft ihrer Sprache Gebrauch macht, steht auf einem anderen Blatt; das hängt mit der poetischen Stimmung des Volkes und seiner Dichter zusammen, — die Sprache ist unschuldig daran.

Diese poetische Stimmung ist allerdings grundverschieden von der deutschen; aber darüber nützt ein Streit so wenig wie über den größeren Reiz dunkler Augen oder blauer Augen. Es ist nicht jedem Volke gegeben, über ein Lied wie: „Maikäfer, fliege, dein Vater ist im Kriege“ Tränen aufrichtiger Rührung zu vergießen, und nur Deutsche fragen sich bei einer besonders heiteren Lustfahrt ganz ernsthaft:

> Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
> Daß ich so traurig bin?

Das Französische ist, außer durch seine Klarheit, berühmt durch seine Höflichkeit. Auch hier besteht eine Verwechselung von Ursache und Wirkung: es gibt keine noch so höfliche Redensart, die sich nicht aus feinstem Französisch in feinstes Deutsch übersetzen ließe. — Aber dem Franzosen ist diese Redensart die Scheidemünze des gewöhnlichen Lebens, und zwar infolge einer jahrhundertlangen gesellschaftlichen Erziehung; dem Deutschen ist sie ein vollwichtiger Henkeldukaten, den man ungern wechselt. An der Sprache kann ein aufmerksames Ohr mehr Kulturgeschichte,

ja selbst politische Geschichte lernen, als aus dicken Büchern mit Jahreszahlen. Die Sprache ist das Echo der Volkseele.

Das Französische ist eine höfliche, aber keine knechtische Sprache. Man kann in ihr beim besten Willen nicht „untertänigst ersterben" und nur annähernd so etwas wie „allergnädigst geruhen". Selbst zur Zeit des schrankenlosesten Despotismus, unter Ludwig XIV. wie unter Napoleon I., hat der schnörkelhafte Byzantinerstil im Verkehr mit dem Monarchen, wie wir ihn von dem österreichisch-römisch-deutschen Kaisertum leider übernommen haben, keine Nachahmung gefunden. Die französische Sprache hätte auch das, wie alles andere, geleistet, — der Volksgeist ließ es nicht zu. Man vergleiche einmal Briefe Molières an Ludwig XIV., oder Beaumarchais' an Ludwig XV. und XVI. mit den entsprechenden Briefen deutscher Schriftsteller! Ein Brief Molières an den König in Sachen der Aufführung des „Tartüffe" beginnt einfach und würdig:

„Sire, die Pflicht der Komödie besteht darin, —"

usw., — und schließt:

„Mir genügt es, meine Interessen in den Händen Eurer Majestät zu wissen, und ich erwarte von ihr, mit Achtung (!), alles was ihr darüber zu befehlen gefallen wird. — Molière."

Sehr merkwürdig ist ein gewisser sprachlicher „Atavismus" im Französischen, eine Art von Rückfall aus dem höchstgesteigerten Schliff in plumpe Roheit. In der besten Pariser Gesellschaft kann man alltäglich Wörter hören, bei denen sich einem Nichtfranzosen, zumal einem Engländer oder Deutschen, die Haare sträuben. Ein sehr wohlschmeckendes Backwerk z. B. heißt im Französischen „pet de nonne"; ein leichter Hausrock: „pet-en-l'air", — und das Wunderbarste ist, daß diese Überbleibsel einer derberen Zeit dem Gehege der zierlichsten Damenzähne ohne jedes Bedenken entströmen. — Zahllos sind ferner die Zusammensetzungen mit dem Worte für einen der unentbehrlichsten Körperteile.

Was hat Voltaire geeifert gegen diesen häßlichen Mißbrauch der „Welches“, wie er seine Franzosen nannte, wenn er recht böse auf sie war! Es hat ihm garnichts geholfen: nach wie vor liest, schreibt und spricht alle Welt in Frankreich von „cul de sac“, „cul de lampe“, „cul de jatte“, und was solcher schamlosdrolligen Zusammensetzungen mehr sind. — Das Wort Cambronnes in der Schlacht bei Waterloo, wenn er überhaupt etwas gesagt, hat bekanntlich ganz anders und zwar viel kürzer und heldisch-roher gelautet als das klassische, aber leider dem Treppenwitz der Weltgeschichte zuzuschreibende: „Die Garde stirbt, aber sie ergibt sich nicht.“ — Welchen abscheulichen Mißbrauch selbst gebildete Franzosen mit Worten wie bigre, bougre und noch schlimmeren fortwährend begehen, sei nur angedeutet. Entschuldbarer, aber immerhin bezeichnend für die zu Grunde liegende Denkart ist die Offenheit des Ausdrucks für sehr berechtigte, aber in der Umgangsprache anderer Länder vermiedene oder behutsam umschriebene Zustände: eine Französin trägt kein Bedenken, von ihrer grossesse zu sprechen, und in der besten Büchersprache kommt das rücksichtslose enceinte vor, wo die Engländerin sich kaum als in the family way zu bezeichnen wagt, die Deutsche sich mit dem poetischen „sich-Mutter-fühlen“ aus der Verlegenheit hilft. Ein Franzose hat das Wort: „j'appelle un chat un chat“ geschrieben, — man muß der Literatur der Franzosen das zu gute rechnen, was durch die naivere Denkweise des Volkes über viele natürliche Dinge seine Entschuldigung findet.



Die „Universalität“ des Französischen, die im 18. Jahrhundert Rivarol ihr mit Recht zuerkannte, ist fast so alt, wie die französische Literatursprache überhaupt. Das älteste Poesiedenkmal Frankreichs, die Chanson de Roland, stammt

aus der Zeit zwischen 1050 und 1100, und schon zweihundert Jahre später verfaßte Dantes Lehrer, der Italiener Brunetto Latini, ein encyklopädisches Werk in französischer Sprache, weil, wie er selbst in der Einleitung sagte, diese „die in Europa am allgemeinsten bekannte Sprache" sei. Von welchem weltbeherrschenden Einfluß französische Literatur und Sprache im Mittelalter, ja bis tief ins 16. Jahrhundert hinein gewesen sind, lehrt jede Literaturgeschichte.

Alle Welt weiß, wie sehr die politische Zentralisation in Frankreich zur Befestigung und Ausbildung der Sprache beigetragen. Seit den frühesten Zeiten französischen Literaturlebens sehen wir, wie die eigentliche französische Sprache, die langue d'oïl, die Sprache Nordfrankreichs und besonders der Isle-de-France alle anderen Mundarten unterdrückt, auch solche, die sich schon literarisch ausgeprägt hatten: das Picardische und das Burgundische. Nachdem vollends durch den entsetzlichen Vernichtungskreuzzug gegen die provenzalischen Albigenser die Literaturblüte der langue d'oc, die Poesie und Sprache der Troubadours ausgerottet oder zum verachteten Patois erniedrigt worden, gab es für die Alleinherrschaft des Nordfranzösischen keine Nebenbuhler und keine Schranken mehr. Wie ganz anders in Deutschland, wo ja eigentlich erst durch Luthers deutsche Bibel eine gemeinsame deutsche Sprache geschaffen wurde, und auch da zunächst nur für die Lesenskundigen.

Die Erhebung der französischen Sprache zum Range eines internationalen Verständigungsmittels, zur Diplomatensprache, erfolgte um die Zeit, in der Frankreich seine „klassische" Literaturperiode sah, als Boileau durch seine Lehre, Corneille durch sein Beispiel eine Art von Hochziel der Sprache aufrichteten. Seit dem Friedensvertrage von Nymwegen (1679) hat das Latein endgültig aufgehört, die Sprache vertragschließender Mächte zu sein, und noch bis zur Stunde werden Friedens- oder Handelsverträge zwischen

zwei Ländern verschiedener Zunge vielfach in französischer Sprache abgefaßt. Nur im diplomatischen Notenverkehr ist in neuerer Zeit das Verfahren eingetreten, daß so selbstbewußte Regierungen wie die deutsche und die englische an den französischen Minister des Auswärtigen in ihren Landessprachen schreiben: die erste Bresche in das Bollwerk der „Universalität der französischen Sprache". Daß aber nach wie vor die Sprache vieler, wenn auch Gottlob nicht aller, deutscher Höfe und Höfchen, und zwar nicht bloß im Verkehr mit Ausländern, ganz ohne Not die französische geblieben ist, soll nicht verschwiegen werden! — Rivarol, der beiläufig als Flüchtling der Revolution in Berlin gestorben ist, sagt in seiner schon erwähnten Schrift: „Von den Deutschen hat Europa gelernt, die deutsche Sprache gering zu schätzen." Bitteres Wort, und leider noch heute zum Teil berechtigt.

Die Franzosen, diese feingebildeten Chinesen Europas, könnten uns durch ihr Beispiel lehren, wie man seiner Muttersprache Achtung und Verbreitung verschafft. Ihre Selbstgenügsamkeit und Selbstbewunderung hat um ihr geistiges und namentlich ihr literarisches Leben eine chinesische Mauer aufgetürmt, hinter der sie nunmehr seit drei Jahrhunderten ein höchst zufriedenes Leben führen und ihre Sprache zur höchsten Feinheit künstlerischer Ausbildung gebracht haben. Der Franzose vor dem Kriege 1870 kümmerte sich um die lebenden fremden Sprachen so gut wie gar nicht, und noch heute ist die Kenntnis fremder Literatur in Frankreich das ausschließliche Besitztum einiger Weniger. Auf keinem Theater in Paris — diesem „Hirn der Welt" nach Victor Hugo! — wird ein Stück von Shakespeare, von Schiller oder von einem der Spanier aufgeführt. Nicht aus nationaler Ruhmredigkeit, sondern zur Hervorhebung einer einfachen völkerpsychologischen Tatsache führe ich an, daß jüngst in Berlin an einem und demselben Abend an fünf

verschiedenen Theatern aufgeführt wurden: „Was ihr wollt" von Shakespeare, — „Rosmersholm" von Ibsen, — „Der Richter von Zalamea" von Calderon, — „Der Revisor" von Gogol, und „Feenhände" von Scribe.

Die Franzosen haben aus dieser anscheinenden nationalen Schwäche viel von ihrer literarischen und sprachlichen Kraft gezogen, und es ist sehr fraglich, ob die jetzt angebahnte schulmäßige Erlernung von Fremdsprachen den zukünftigen Schriftstellern Frankreichs mehr Gewinn als Einbuße an muttersprachlicher Bildung bringen wird!

In Deutschland sind wir jetzt glücklich soweit, daß man im gesellschaftlichen Verkehr die Bildung eines Mannes — und nun gar einer Frau! — nach dem Maße der Kenntnis fremder Sprachen abschätzt. In Frankreich gilt heute wie vor zweihundert Jahren die Vollkommenheit in der Handhabung der Muttersprache als edelster Beweis für die Zugehörigkeit zur geistigen Auslese der Nation. Ich schwanke keinen Augenblick, mich in diesem Punkte für die französische Auffassung zu entscheiden. In keinem andern Lande der Welt huldigt man so sehr wie in Frankreich dem Grundsatz, daß es kein einziges besseres Erziehungs- und Bildungsmittel gibt als die Muttersprache und wieder die Muttersprache. So ernten denn die Franzosen in der Weltbedeutung ihrer Sprache nur das, was sie weise gesäet haben. Einem solchen in sich kerngesunden Grundsatz verzeiht man selbst einige Ausschreitungen. Dem Durchschnittsfranzosen gilt jede fremde Sprache als ein wüstes „baragouin" (Kauderwälsch) oder ein „charabia", — d. h. wenn sie unter sich sind; denn sonst gibt es keine nachsichtigeren und geduldigeren Zuhörer des Radebrechens der Muttersprache, als die Franzosen. Freilich so weit gehen sie darin nicht, wie wir Deutschen, die wir unbegreiflicher Weise einen besonderen Reiz an der Deutschverderbung im Munde von Ausländern entdecken und dennoch ganz gemütlich singen:

„Muttersprache, Mutterlaut,
Wie so wonnesam, so traut!"

Die Franzosen in Canada sprechen noch heute, nach zwei Jahrhunderten, ihr altes Französisch; — wie viele Deutsche in New-York oder Milwaukee vermögen nach zehnjährigem Aufenthalt drüben noch einen Satz in richtigem Deutsch zu schreiben, wenn sie sich nicht überhaupt ihrer so wonnesamen und so trauten Muttersprache schämen!

In Frankreich singt man nichts dem schönen Schenkendorfschen Liede ähnliches; aber man lernt seine Sprache von frühester Jugend bis ins Mannesalter, und zwar nicht nur solche Äußerlichkeiten wie die „starke" oder „schwache" Konjugation, wie in Deutschland, sondern alle Heimlichkeiten der Sprache, ihre zartesten Eigenheiten, ihre Höhen und Tiefen. Wie kläglich nimmt sich der Unterricht im Deutschen an einem unserer Gymnasien aus — neben dem im Französischen an einem Lycée! Und wie noch kläglicher die auf vielen Anstalten erzielten Früchte! Ein über allem Zweifel erhabener Zeuge, Karl Hillebrand, sagt in dem Musterwerk unparteiischer Völkerpsychologie „Frankreich und die Franzosen" über diesen Punkt: „Ein französischer Primaner schreibt seine Sprache geschmackvoller, komponiert namentlich seinen Aufsatz gefälliger und übersichtlicher, als mancher deutsche Schriftsteller." Er hätte hinzufügen können: „und grammatikalisch richtiger." Es klingt wie eine Abgedroschenheit und ist doch der Auszug jeglicher Formkritik, was Boileau aus dem Herzen aller französischen Schriftsteller mit den Versen gesagt hat:

„Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Est toujours, quoi qu'il fasse, un méchant écrivain."

Als Musset einst das ungeheure Verbrechen beging, in einem Verse „tu es" zu schreiben, was nach französischer Verskunst des Hiatus wegen streng verpönt ist, hielt er es für nötig, sich in einer ganzen Strophe deswegen scherzhaft

zu entschuldigen. Ach, kein deutscher Schriftsteller entschuldigt sich, wenn er nach einem Komparativ „wie" statt „als" gesetzt, sondern beruft sich, bei Vorhaltungen darüber, auf — Schiller und Goethe; aber er würde sich für entehrt halten, wenn er in einem französischen Brief z. B. geschrieben hätte: „J'ai plus que quarante ans."

Daß unser Beamten- und Zeitungsdeutsch nachgerade zum Himmel schreit, wissen wir alle. In Frankreich wäre der letzte Winkelblattredakteur sofort um sein Brot, wenn er nicht mindestens grammatisch richtiges Französisch — oft seine ganze geistige Habe — besäße. Ein deutscher Redakteur weiß in 9 von 10 Fällen eher, daß quoique den Subjonktiv regiert, als daß nach „und" im Deutschen keine Inversion zulässig ist. Dieser Fehler findet sich sogar in der deutschen Reichsverfassung.

Nicht nur in der nationalen Abschließung gleichen die Franzosen auffallend den Chinesen, sie ähneln ihnen auch durch die Einseitigkeit, mit der sie in der Erlernung ihrer Muttersprache den Anfang und das Endziel ihrer nationalen Bildung sehen. Bis in die unteren Schichten der Bevölkerung hinein kann man die Freude an der eigenen Sprache wahrnehmen; man setzt eine Ehre drein, sich gewählt auszudrücken. Die stillschweigende Voraussetzung jeder literarischen Betätigung ist in Frankreich die, daß man vorzügliches Französisch schreibe. Nicht einen Gegensatz dazu, sondern die Bestätigung bildet die komische Tatsache, daß fast jeder französische Schriftsteller oder Kritiker vom andern behauptet, er verstehe nicht Französisch.

Ohne eisernen Schulzwang, bei 30 Prozent Analphabeten, steht Frankreich dennoch in der sprachlichen Bildung hoch über den andern großen Kulturnationen. Die Sprache ist dort mehr als irgendwo sonst das geistige Band der ganzen Nation. Es ist nicht zu ermessen, wie viel zu dem schnellen, allgemeinen Umsichgreifen neuer Gedanken, allerdings auch

revolutionärer Bewegungen, in Frankreich diese fast gleichmäßige sprachliche Durchbildung des Volkes beigetragen. Dabei will ich nicht zu erwähnen unterlassen, daß von den 40 Millionen Einwohnern Frankreichs 11½ Millionen noch eine andere Sprache als Französisch sprechen, und zwar hiervon die Mehrzahl Neuprovenzalisch.

Die „Akademie", von deren Nachahmung man in einigen Kreisen Deutschlands das Heil erwartet, hat in Frankreich wenig zu dem hohen Stande der Sprachkultur beigetragen. Die wahre Akademie der französischen Sprache war stets und ist noch heute der sprachliche Künstlersinn der Schriftsteller. Die Akademie ist ein schönes Zierat, oder vielmehr sie ist ein Symbol: nicht die Akademie hat die französische Sprache künstlerisch ausgebildet, sondern der künstlerische Sprachsinn der Nation fand seinen symbolischen Ausdruck in dieser Schöpfung Richelieus. Gefördert hat die Akademie zu keiner Zeit weder die Literatur noch die Sprache; sie hat alles Neue, Hervorragende zuerst verdammt, und niemals war sie wirklich der Sammelpunkt der größten Schriftsteller Frankreichs. Nicht zur Akademie gehört haben unter andern: Descartes, Pascal, La Rochefoucault, Molière, — Rousseau, Diderot, Beaumarchais, — Béranger, Balzac, Flaubert, Daudet, Zola. Die Akademie ist die konservativste Anstalt Frankreichs: sie hinkt der sprachlichen Entwickelung meist um einige Menschenalter nach. So hat sie z. B. die Einführung des Cirkumflexes erst im Jahre 1740 gutgeheißen, nachdem er schon über zwei Menschenalter im Gebrauch gewesen. Ähnlich verfährt sie bei der Aufnahme von neuen Wörtern, von denen kein Mensch außer ihr mehr fühlt, daß sie Neubildungen sind. Man kann die Akademie keinesfalls eine Entscheidungsbehörde in sprachlichen Streitfällen nennen, denn ehe sie über irgend eine Frage schlüssig wird, hat der Sprachgebrauch der Schriftsteller und der gebildeten Leser längst entschieden.

Nein, nicht die Akademie ist es, die der französischen Sprache ihre hohe Ausbildung gegeben; es ist auch keine vor andern Sprachen bevorzugte natürliche Beschaffenheit der französischen, die ihr die Weltherrschaft errungen, sondern einzig die politische, literarische und allgemein kulturelle Bedeutung der französischen Nation. An Wohlklang und Leichtflüssigkeit wird sie vom Italienischen, an Beweglichkeit und Freiheit vom Deutschen, an Kraft und Kürze vom Englischen, an Wortreichtum von den meisten Kultursprachen übertroffen. Die französische Sprache verdankt ihren Hauptvorzug: die Klarheit, auch nicht etwa dem so oft betonten analytischen Charakter ihres Gefüges. Analytisch sind alle romanischen Sprachen, und auch das Englische ist es so sehr, daß Französisch daneben wie eine der „alten Sprachen" sich ausnimmt mit seinen vielen Beugeformen, namentlich beim Verbum. Selbst das Deutsche wird vom Französischen in der Auflösung der Beugeformen nicht übertroffen: Formen wie j'aimerai und j'aimerais müssen im Deutschen durch analytische Umschreibungen ersetzt werden; der Subjonktiv stirbt bei uns mehr und mehr ab, das Partizipium ist bei uns schon geschlechtlos, und was dieses Aufgebens der Beugung mehr ist.

Man sollte sich überhaupt entwöhnen, in der Sprache die Erklärung für die Richtung der Volksseele zu suchen; — vielmehr ist die Denkart einer Nation bestimmend für die Richtung ihrer Sprachentwicklung. Die Franzosen sind ein rationalistisch, nüchtern, phantasielos denkendes Volk; sie legen ihre Gedankenwege behutsam zurück und setzen den Fuß nicht eher vorwärts, als bis der durch den letzten Schritt gewonnene Boden gesichert ist. Der Franzose bildet daher keinen längeren Satz, als die leichte Übersichtlichkeit zuläßt; er „fällt nicht aus der Konstruktion", weil der vorangegangene Satz abgeschlossen ist, bevor der Nebensatz beginnt; er läßt das Verbum nicht so lange in der Luft schweben, bis alle andern Satzangelegenheiten wohlgeordnet sind, — mit einem Wort:

er spricht klar, weil er klar denkt. Der Umstand, daß es auch einige Franzosen gibt, die unklar schreiben, beweist, daß es nicht auf die Sprache allein ankommt. Ja, man kann ein Herrscher der französischen Sprache sein und dennoch so unklar schreiben, wie nur irgend ein deutscher Philosoph und Romantiker, — Victor Hugo war ein Meister auch dieser Kunst.

Ob übrigens nicht auch die längere Herrschaft der Zensur in Deutschland zur Versumpfung des Denkens und somit zur Trübung des sprachlichen Ausdrucks beigetragen, ist eine wohl aufzuwerfende Frage.



II.

Charakter der französischen Literatur.

Keine Literatur ist ein so deutliches Abbild der Naturgeschichte eines Volkes, wie die französische. Die Geschichte der Literatur Frankreichs ist die des Kampfes zwischen keltischem Geist und römischem Geist. Wie bei einem schönen anatomischen Schaustück kann man die beiden neben einander oder durch einander laufenden Nervenfäden des zweifarbigen Gewebes [verfolgen. Hier und da zeigen sich schwache Spuren eines dritten, fremden Grundstoffes, des germanischen: so atmen namentlich die ältesten epischen Heldendichtungen der Franzosen, die Chansons de geste, germanisches Leben. Jedoch nach einer einmaligen üppigen Blütezeit ist es mit dieser Epik für immer vorbei, und Voltaire, der von der Literatur des Mittelalters keine Ahnung hatte, durfte mit Recht für seine Zeit sagen: „Die Franzosen haben keinen epischen Kopf."

Die Franzosen fühlen selbst sehr wohl dieses Zwiespältige ihrer Literatur (und auch der bildenden Künste). Sie nennen mit offenbarem Raffebewußtsein alle Erscheinungen, die ihnen als der unverfälschte Ausdruck echter Volksempfindung gelten, —: gaulois. „Welch ein robuster Gaulois!" sagen sie von Rabelais; „welche reizende Gauloiserie"! lautet das Urteil über die Erzählungen Lafontaines. — Für den Gegensatz zur Gattung „gaulois" haben sie kein so

scharf ausgeprägtes Wort; sie schwanken zwischen „klassisch", „akademisch" und ähnlichen Ausdrücken. Die richtigste Bezeichnung wäre: römisch!

Noch weniger als in der Sprache ist in der Literatur die Eroberung Galliens durch die Römer jemals vollständig gewesen. In den ersten Jahrhunderten nach der Besitzergreifung durch Cäsar gab es zwar einige Gallier, die ihres Volkstums sich gänzlich entäußernd römische Prosa und Verse schrieben: so Ausonius, um den talentvollsten zu nennen; aber sie teilen das Schicksal aller solcher literarischen Überläufer, mehr kulturgeschichtliche als dichterische Teilnahme zu erregen.

Nur oberflächliche Voreingenommenheit kann in der französischen Literatur im ganzen betrachtet eine Nachahmung oder Fortsetzung der römischen finden. Scheinbar ist die lange Zeitspanne vom Ende des 16. Jahrhunderts bis in die Mitte des 18. die der „römischen" Literatur, etwa wie ein Durchbruch des lange schleichend verborgen gebliebenen römischen Blutgiftes. Aber nur scheinbar: jenes römische Zeitalter trat nicht infolge eines unwiderstehlichen Dranges der Geister ein, sondern es war durch die Neubelebung des Altertums in ganz Europa vorbereitet, durch einige Neuerer im dichterischen Formenwesen gepredigt und endlich durch das Beispiel eines geschmacklosen, unliterarischen Monarchen zur herrschenden Hofmode erhoben worden. Diese verschwand, nachdem sein monarchisches System verschwunden war.

Man könnte eher behaupten, daß die Franzosen von allen großen Kulturvölkern am wenigsten den Einfluß des wahren Geistes des klassischen Altertums gespürt haben; daß sie ihre eigene Literaturrichtung, wenige Schwankungen abgerechnet, am strengsten innegehalten haben, vom Ausgang des Mittelalters bis auf unsere Tage. Wie denn überhaupt gründliche Kenner der Franzosen lehren, daß es wenige

Völker gibt, die so wenig den Kernbestand ihrer geistigen Verfassung ändern, mögen sie auch noch so oft mit den äußeren Formen in Staat und Kultur wechseln. So war auch die lange „römische Periode“ unter den beiden Ludwigen (XIV. und XV.) nur eine ganz äußerliche Nachahmung falschverstandenen Römertums, und auch die hat sich auf Paris, oder genauer gesprochen auf die Hofgesellschaft und ihr literarisches Gefolge, beschränkt. Sobald der äußere Zwang eines den Römer spielenden Monarchen aufhört, bricht der unverfälschte gallische Geist mit ungeschwächter Kraft wieder hervor: man stelle sich die Entwickelung dar von Corneille über Molière, Voltaire auf Beaumarchais, und man sieht, wie die siegreich bleibende Richtung der französischen Literatur die gallische war und ist. — Die Spuren, die das römische Beispiel in der Poesie Frankreichs zurückgelassen, sind überwiegend auf dem Gebiete der Formen zu finden und werden weiterhin erwähnt werden.

Was ist denn nun der literarische Gaulois, was die berühmte oder berüchtigte Gauloiserie? In neuester Zeit verstehen einige französische Ästhetiker darunter das Vorwalten des geschlechtlichen Witzes, so daß also „Gauloiserie“ fast gleichbedeutend wäre mit „Polissonnerie“. Nichts kann einseitiger und geschichtlich falscher sein als diese Auffassung. Es gab ausgezeichnete Vertreter des echtgallischen Geistes, denen geschlechtlicher Witz fernab lag, wie z. B. Montaigne; andere Schriftsteller, auf deren Namen die Brandmarke der sittlichen Roheit ruht, haben keine Spur von echtem Gauloistum aufzuweisen, so Crébillon.

Der Gaulois ist kein so einfaches Wesen, wie man nach dem allerneuesten Sprachgebrauch meinen solle. Ich erblicke in dem Mangel an Ernst das Hautmerkmal des echten Galliertums in der Literatur. Der Gaulois will nichts beweisen, sondern er will den Gegenstand nur von allen Seiten betrachten und dann über ihn spotten. Dieser Spott

ist gelinder oder schärfer, je nach der Gemütsart; aber er fehlt bei keinem wahren Vertreter der Nationalliteratur. Durch alle Jahrhunderte hindurch hört man ein helles Auflachen in der französischen Literatur; nur von dem Schriftentum der Zeit nach 1870 behaupten viele Franzosen, daß die gaîté — ein anderes Wort für gauloiserie — aus ihr entschwunden sei. Man ist jetzt bei unsern Nachbarn zur Linken scheinbar sehr ernst geworden, und selbst der Roman spielt sich jetzt vielfach auf das „Wissenschaftliche" und „Experimentelle" hinaus; doch zweifle ich garnicht daran, daß die Unverwüstlichkeit des keltischen Leichtsinns wieder die Oberhand gewinnen wird. Frankreich hat schon öfter solche kurzen Anfälle von Ermüdung des Galliertums erlitten: so unter Ludwig XIV., so unter Napoleon I.; — aber auf Ludwig XIV. folgte die Regierung Voltaires, und nach dem Sturze Napoleons erklang sogleich das Lied der Spottdrossel Béranger. Die Franzosen täuschen sich in dem Punkte nicht über sich selbst: Boileaus Vers:

„Der Franzmann, boshaft von Natur, erschuf das Vaudeville"

und das Witzwort des 18. Jahrhunderts: „Frankreichs Verfassung ist: eine absolute Monarchie gemildert durch das Vaudeville" — sind Aussprüche weiser Selbsterkenntnis.

Die Spottliteratur Frankreichs ist die größte, die irgend ein Volk aufzuweisen hat. Ein Franzose, Rabelais, war es, der das schöne Wort gesprochen:

Besser vom Lachen als Weinen zu schreiben,
Ist doch das Lachen das menschlichste Ding.

Schon im Zeitalter der ernsten Heldenepik (12.—14. Jahrhundert) regt sich die Spottlaune: es gibt mehre lange Epopöen, die nichts sind als Parodien dessen, was in den alten Heldendichtungen mit gläubiger Begeisterung besungen wurde: selbst Karl der Große, der Mittelpunkt der altfran-

zösischen Heldengedichte, entgeht der unbändigen Lachlust nicht.

Daß die Dichtung vom Renart (Reineke Fuchs), diese großartigste Satire des Mittelalters, französischem Boden entsprossen, ist durch die neueren Forschungen mehr als wahrscheinlich gemacht: die Namen der wichtigsten Tiere im „Reineke" (z. B. Nobel) sowie die meisten darin vorkommenden Ortsnamen sind französischen Klanges. — Renart der Fuchs ist der literarische Stammvater einer schier unübersehbaren Reihe dichterischer Gestalten, die, alle von echten Gaulois geschaffen, besser als die längsten psychologischen und ästhetischen Auseinandersetzungen uns das Wesen des Gaulois körperlich vorführen.

Da ist z. B. die prächtige Schöpfung des Advokaten Patelin in der Farce gleichen Namens, diese Vermenschlichung des ränkekundigen Renart, noch heute eine Lieblingsgestalt der literarisch gebildeten Franzosen. — Bei Rabelais wird daraus der Begleiter des etwas pedantischen Pantagruel, der köstliche Taugenichts in der Hanswurstjacke, der unvergleichliche Panurg, der Held der unsterblichen Anekdote von den „Hämmeln des Panurg". — Molière erfindet seinen Sganarelle, der namentlich im „Arzt wider Willen" deutliche Spuren des Patelin-Charakters aufweist. Ein Jahrhundert später lebt diese Verkörperung echt gallischen Wesens mit gesteigerter Kraft auf im Figaro Beaumarchais' und in Diderots Neffen Rameaus, und selbst der gewiß mehr römisch-beredte als keltisch-leichtfertige Victor Hugo hatte dieses uralten Galliergeistes einen Hauch verspürt, als er im „Ruy Blas" in der Gestalt des Don César de Bazan das Höchste leistete, was ihm die komische Muse eingegeben. Aus neuester Zeit ist an Rostands Cyrano zu erinnern.

Etwas Straßenjungenhaftes, sittlich wie äußerlich Zerlumptes, unglaublich Leichtlebiges; dazu eine starke Gabe Frechheit gepaart mit cynischem Witz; ebensoviel Kühnheit

wie Feigheit, je nach der Gelegenheit; schrankenlose Selbstsucht; ein Körnchen Rührseligkeit ertränkt in einem Meer tollster Ausgelassenheit: das ist der Charakter dieses Volkshelden, der nun schon mehr als 600 Jahre literarischen Lebens zählt und immer noch in stets neuen Menschwerdungen erscheint. Im Figaro und im Neffen Rameaus scheint sie ihre höchste Entfaltung gefunden zu haben; aber solange Keltenblut in französischen Dichteradern rinnt, ist eine Überbietung selbst jener Gestalten nicht ausgeschlossen.

Natürlich mischen sich in die Spottlust noch andere Bestandteile, aber keine damit in Widerspruch stehende. Das Vorwiegen des Geschlechtlichen in der französischen Literatur ist viel weniger die Folge einer ungezügelten Sinnlichkeit als der Lust am Lachen: die Franzosen sind nicht so sehr geschlechts-leidenschaftlich wie geschlechts-witzig. Das schamlos-geistreichste Buch der römischen Literatur, das verrufene Liber Satiricôn (mit dem berühmten „Gastmahl des Trimalchio“) — ein Gallier hat es geschrieben: Petronius Arbiter, der Lastergenosse Neros, gebürtig aus Marseille! Die Schwänke und Liebesaventiuren des Mittelalters, unter dem Namen der Fabliaux bekannt, enthalten nirgend auch nur eine Spur echter, glühender Sinnlichkeit; sie sind schmunzelnd, faunisch-lächelnd vorgetragene Histörchen bedenklichsten Inhalts. Die ewige Zielscheibe des Witzes in diesen Fabliaux ist der betrogene Ehemann; nun, man kennt Molières „George Dandin“, und auch in der neuesten Boulevard-Komödie trägt der Ehemann die wesentlichsten Kosten der Heiterkeit selbst des männlichen Zuschauervolks. Auch Rabelais, bei dem kaum eine Seite frei ist von geschlechtlichen Anspielungen oder Deutlichkeiten, hat das Geschlechtsverhältnis entweder knotigderb, ohne jede schlimme Nebenabsicht, oder zur Befriedigung der eigenen und der Leser Lachlust behandelt; von Leidenschaft, Ernst, oder andererseits von schlüpfriger Nebenabsicht keine Rede.

Ähnlich steht es mit einem der schlimmsten Bücher dieser Art aus alter Zeit: den „Hundert neuen Novellen“ von Antoine de la Sale (um 1450). Grenzenlose Unbeschämtheit, rücksichtsloser Witz; aber nichts, was wie sinnliche Anteilnahme an den Personen und Dingen aussieht. — Auch das berühmte Heptaméron der Marguérite de Valois (die „Erzählungen der Königin von Navarra“) sind leidenschaftslos geschriebene Schwänke, die da handeln von allerlei Liebesabenteuern zwischen Damen, Herren und — Mönchen. Die „Gauloiserie“ ist, wie man an diesem Beispiel sieht, nicht ausschließliches Eigentum des französischen Männergeschlechtes. Schon dieser Umstand, daß eine hochgestellte, tugendhafte Frau an der geschlechtlichen Literatur einen so starken Anteil hat, könnte das verhältnismäßig Harmlose dieser Richtung lehren. Man darf sich nur nicht durch solche Nebenströmungen irre machen lassen, wie sie namentlich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in den scheußlichen Schmutzereien Crébillons des Jüngeren, des Marquis de Sade und in einer Verirrung Diderots sich offenbaren: dergleichen stammt nicht aus dem wirklichen Wesen der Nation, sondern ist nur die Folge eines besonders verderblichen Beispiels von höchster Stelle (Ludwigs XV.). Übrigens hat jede andere Literatur, die deutsche nicht ausgenommen, ganz ähnliche Unflätereien aufzuweisen: kein Mann von Geschmack und Sittlichkeit wird zwischen der oberflächlichen, spaßhaften Sinnlichkeit Paul de Kocks — und der empfindsam-lüsternen Niedertracht Claurens um die Wahl verlegen sein.

Entscheidend für den sittlichen Geist aller Literatur ist selbstverständlich die Auffassung vom Weibe. Da ich es in diesem Buche nicht mit sittlichen Wertschätzungen, sondern mit der Erforschung literaturwissenschaftlicher Tatsachen zu

tun habe, so unterlasse ich jede Betrachtung darüber, ob das Weib in der französischen Literatur höher oder niedriger steht als in der deutschen. Das französische Weib der Wirklichkeit ist eben ein ganz anderes als das deutsche, — was Wunder, daß seine Darstellung in der Literatur eine andere ist? „Nicht höher, noch niedriger, sondern anders": so hat die Formel für sittliche Vergleiche zu lauten, wenigstens solange das Idealweib noch nicht entdeckt ist. Unbenommen bleibt es natürlich einem jeden Volke, das eigene Weib für dieses Idealweib zu halten, und zwar von Rechtswegen. Inzwischen aber steht fest, daß ein Franzose sich nicht für Goethes Gretchen, ein Deutscher sich nicht für Manon Lescaut, noch für Figaros Suzanne begeistert, — es sei denn der Neuheit wegen, für eine flüchtige Stunde. Verspottet Alexander Dumas Sohn Goethes Gretchen, so sieht der deutsche Leser in Manon Lescaut eine Dirne, in derselben Manon Lescaut, von der Alfred de Musset mit schaudernder Bewunderung singt:

> Manon, Sirene, Sphinx; wer möchte dich ergründen, —
> Du dreifach weiblich Herz!

So unendlich schwer ist es, sich von Volk zu Volk innerlich zu verstehen oder auch nur gelten zu lassen.

Zu dem Mangel an Ernst gesellt sich die Phantasielosigkeit. Ich meine damit nicht den Mangel an Erfindungsgeist, sondern das Fehlen eines Triebes über die Dinge der Alltäglichkeit hinaus, wie er in der deutschen, aber auch in der englischen Poesie sich so kraftvoll geltend macht. Die Franzosen werfen der deutschen Dichtung vor, sie sei unklar, nebelhaft. Wir haben der französischen Dichtung — nicht vorzuwerfen, aber von ihr auszusagen, daß sie niemals den Boden der Irdischkeit unter den Füßen verliert und nie aus dem hellen, scharfabgrenzenden Licht der Tagessonne in die mondbeglänzte Zaubernacht zurücktritt, in der germanischer

Poesie geheimstes Leben erst recht beginnt. Wo französische Dichter phantastisch zu sein versuchten, entsprang dies nicht einer ureigenen Seelenanlage, sondern es war Absicht, und der Leser merkt sie gar bald. Kunstwerke hat diese ausgeklügelte Phantastik in Frankreich nicht hervorgerufen, sondern eher Ungeheuerlichkeiten, wie Victor Hugos „Bug Jargal". „Was nicht klar ist, das ist nicht französisch": — vortrefflich; aber die Poesie des Herzens will keine Klarheit: ihr ist das unbestimmte Dämmerlicht der Empfindung und des Ausdrucks gerade die liebste Beleuchtung. Die französische Poesie mit ihrer Schärfe und Verstandesklarheit sagt alles bis aufs letzte Wort; die deutsche Poesie läßt das Beste von der träumenden Seele ahnen und weist ihr nur die Richtung an, in der es zu suchen ist. Den berechtigten Satz: „In aller Poesie ist ein Körnchen Unsinn nötig" gibt der französische Geschmack nicht zu. Ihr steht am höchsten: die Vernünftigkeit, — im Drama, ja in der Lyrik so gut wie in der nüchternen Prosa. Die ganze Geschmackslehre des klassischen Zeitalters mit ihrem Hohenpriester Boileau gipfelt in der Anpreisung dieser Vernünftigkeit. Der höchste Trumpf seiner „Dichtkunst" sind die Verse:

> Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
> Empruntent d'elle seule (!) et leur lustre et leur prix!

Natürlich hat dem gegenüber die Frage zu lauten: wozu alsdann Verse? warum sich nicht an der Prosa genügen lassen? — und wirklich sah auch die klassische Zeit den Wert der Poesie eigentlich nur in der Besiegung der metrischen Schwierigkeiten, in der Verfertigung recht wohlklingender Verse. Die gelegentliche Auflehnung gegen diese dem innersten Kern des neufranzösischen Wesens entsprungene Lehre und Übung ist nur die Ausnahme, die eine strenge Regel verstärkt. Was hat es genützt, daß Musset in einem seiner schönsten Gedichte — „Nach einer Lektüre" — mit offenem Hohn gegen Boileau ausruft:



Ma poétique, un jour, si je puis la donner,
Sera bien autrement savante et salutaire . . .
Le jour où l'Hélicon m'entendra sermonner,
Mon premier point sera qu'il faut *déraisonner* — ?

Musset hat seine Poetik zu schreiben unterlassen, und einstweilen und noch für einige Jahrhunderte wird es wohl bei Boileaus „Dichtkunst" in Frankreich sein Bewenden haben.

Diese Vernünftigkeit hat in ihrem Gefolge die Regelmäßigkeit. Die französische Literatur steht seit 300 Jahren unter der Zuchtrute ästhetischer und metrischer Glaubenssätze, die einen zäheren Bestand haben, als die Glaubenssätze der katholischen Kirche in Frankreich. Es ist eines der merkwürdigsten Schauspiele: diese Franzosen, bei denen die Revolution, der Straßenkampf, fast zu einer Staatseinrichtung geworden, beugen sich ohne Widerspruch unter ein Gesetzbuch von Vorschriften, deren innere Berechtigung durch nichts, namentlich nicht durch den Geist der Sprache zu begründen ist. Die Franzosen sind das revolutionärste, aber zugleich das autoritätsgläubigste Volk; sie haben eine wahre Angst vor der weise gebrauchten Freiheit des Einzelmenschen. Daher die schonungslose Herrschaft der Mode; daher auch die Erscheinung, daß im literarischen Leben nie mehr als eine starke Strömung während einer gegebenen Zeit erkennbar ist.

Der Franzose ist ein erkärter Fanatiker der Ordnung; nach dem Ausbruch eines Aufstandes begrüßt er jeden, der ihm Ordnung schafft — und wäre es mit Kartätschen und Verbannungen — als den Retter der Gesellschaft. Die Regelmäßigkeit, womit die französische Verwaltungsmaschine in und nach allen Stürmen der Revolutionen ihren gleichmäßigen Gang geht, ist nur zu vergleichen mit der unerschütterlichen Herrschaft der Prosodie und des andern Regelkrams, den das „klassische" Jahrhundert, das 17., begründet hat. Die Franzosen feiern ihre klassische Literaturzeit nicht

als eine des „Sturmes und Dranges", sondern sehen im Gegenteil in ihr den Sieg der schulmäßigen Regelrechtheit über die eigensinnige Selbständigkeit des Mittelalters und der Renaissance. Boileau begrüßt in dem ersten Klassiker Frankreichs: Malherbe, den Hereinführer der Ordnung, und von ihm ab rechnet er die wahre französische Literatur; — in Deutschland verbinden wir mit dem Gedanken an unser klassisches Zeitalter im 18. Jahrhundert den an die Auflehnung gegen die Herrschaft der Perrücke und des Zopfes: Goethe gegenüber Gottsched! Während aber in Deutschland niemals eine bestimmte Literaturrichtung ausschließlich zu einer Zeit herrscht, während sich bei uns die Grenzen herüber und hinüber verschieben und z. B. das Junge Deutschland mitten zwischen den Neuromantikern steht, — sind in Frankreich die literarischen Strömungen zeitlich so genau von einander abzugrenzen, wie etwa die Zeit der Alleinherrschaft der Krinoline von der des engen Schwimmanzuges neuerer Mode. Klänge es nicht so bösartig — was garnicht die Absicht ist —, so würde ich in der Geschichte von den Hämmeln des Panurg bei Rabelais ein Symbol des französischen Geistes erblicken und die Franzosen eine „nation moutonnière“ nennen. Zum Trost kennt der gallische Sprachgebrauch auch ein „mouton enragé“!

Regeln, Gesetze, Überlieferungen; „cela se dit, cela ne se dit pas“, — unter solchen Hemmnissen leidet die französische Literatur, besonders die metrische, nun schon Jahrhunderte lang. Da hat man in der Poetik des Aristoteles die Lehre von den „drei Einheiten" des Dramas entdeckt, hat eine Stelle des Textes obendrein falsch gelesen und noch falscher verstanden, — und fortan darf auf Menschenalter hinaus kein Dichter es wagen, den dritten Akt anderswo spielen zu lassen als den ersten. Alle Welt fühlt den Zwang, selbst Corneille beklagt sich darüber; aber

die Regel will es so. Erst als Beaumarchais jeden der fünf Akte seiner „Hochzeit des Figaro" an einem andern Orte spielen läßt, entdeckt man plötzlich, daß die Lebendigkeit der Handlung und die poetische Wahrscheinlichkeit dadurch nur gewinnen, und sofort ist die Regel abgeschafft. — Ein andermal wird in dem Treibhaus des Geschmackes, im Hotel Rambouillet, das Dogma beschlossen und von Boileau verkündet: das Drama darf keine christlichen Stoffe behandeln! Man traut seinen Augen nicht, wenn man dergleichen liest. Aber mehr als ein Jahrhundert lang hat dieser Unsinn gläubige Nachbeter gefunden, und der „Polyeucte" Corneilles, vor der Verkündigung jenes Dogmas gedichtet, wurde wegen seiner Ketzerei verdammt als ein Stück mit einem dem Christentum entnommenen Stoff. Es bedurfte des Ansehens Voltaires, um durch seine „Zaïre" praktisch zu beweisen, daß die Religion ein dramatischer Gegenstand werden könne, wie jeder andere. — O China, Zopf und kein Ende!

Ähnlich geht es mit gewissen Dogmen der französischen Verslehre, die mit dem Wesen der Sprache in offenem Widerspruch stehen. Sie erinnern ohne Zwang an die Verkrüppelung der Chinesinnenfüße. Weil die metrischen Schulmeister des 17. Jahrhunderts die Beobachtung gemacht hatten, daß im lateinischen Vers kein Hiatus geduldet wird, und daß zwei aufeinander folgende Vokale am Ende des einen und am Anfang des andern Wortes metrisch zu einer Silbe verschmolzen werden, setzten sie fest — man staune: — eine Aufeinanderfolge irgend welcher zwei Vokale in zwei Wörtern sei überhaupt unstatthaft. Daß die lebendige Sprache sich vor dem Hiatus durchaus nicht scheut, es sei denn daß zwei ganz gleiche Vokale ihn erzeugen, das übersahen die Malherbe und Boileau. Sie beachteten auch nicht, daß in der Lyrik des 15. und 16. Jahrhunderts, z. B. bei Villon, der Hiatus zweier verschiedener Vokale (z. B. in

„voici enfants") etwas ganz gewöhnliches war. So herrscht denn bis auf unsere Tage in der Poesie die Ungeheuerlichkeit, daß es keinen französischen Vers gibt, in dem so unentbehrliche Verbindungen wie: „tu es", „tu as", „tu aimes", mère et enfants" vorkommen! Die Franzosen haben das Königtum nach mehr als tausendjährigem Bestehen abgeschafft, sie haben die Religion einmal durch Abstimmung abgeschafft, — aber das Gesetz über den Hiatus steht in voller Kraft! Auch solche Dichter unterwarfen sich ihm, die das Überflüssige und völlig Törichte jenes alten Popanzes einsahen. Schreibt da z. B. Musset in seiner Abschweifung über Manon Lescaut („Namouna" I 60) mit fliegender Feder einmal:

— — Comme toute la vie
Est dans tes moindres mots! Ah! folle que tu es,
Comme je t'aimerais demain, si tu vivais!

um in der nächsten Strophe halb ernsthaft, halb spöttisch Verzeihung für den schrecklichen Hiatus zu erbitten:

J'ai fait un hiatus indigne de pardon.

Er spottet, — aber zum zweiten Mal hat er diesen so natürlichen, so notwendigen und so unmerklichen Hiatus in seinen sämtlichen Dichtungen nicht wieder begangen. Es sind eben nicht alle frei, die ihrer Ketten spotten. — All die zahllosen andern Fußangeln und Selbstschüsse der französischen Metrik zu beleuchten, ist hier nicht der Ort; die obigen Beispiele genügen.

Ähnliches gilt von den Gesetzen über den Reim. In Frankreich darf Niemand drei männliche Reime auf einander folgen lassen; man weiß nicht, warum; keiner hat's bisher probiert: — Dogma, überall Dogma. Oder besser gesagt: Routine, Etikette, Tradition, drei echtfranzösische Begriffe und Wörter. Daß vollends der Blankvers gänzlich verpönt ist, setze ich als bekannt voraus: eine Tragödie in Versen heißt allemal eine Tragödie in gereimten Versen.

Die französische Literatur kennt nur zwei Formen: die Prosa und den Reimvers. Sie unterscheidet sich darin von allen andern romanischen Literaturen: das Italienische kennt den Blankvers im Drama, das Spanische begnügt sich mit der Assonanz.

Daß diese Starrheit der poetischen Form gar nicht im Geiste der französischen Sprache begründet ist, beweist die Literatur des Mittelalters und der Renaissance; sie ist eine in die Poesie hineingekünstelte Neuerung unglücklichster Art, wodurch die französische Dichtung langsam aber sicher abgetötet wird. Der oberflächlichste Kenner der neueren französischen Literatur weiß, daß es heute keine nennenswerte metrische Poesie mehr in Frankreich gibt! — eine ebenso erstaunliche Tatsache wie jene andere, daß eine so glanzvolle Literatur wie die französische mehr als zwei Jahrhunderte ohne Lyrik, ja ohne ein einziges echtes Lied sich hat behelfen müssen.

Die Lyrik, dieser Prüfstein aller Literaturen, ist überhaupt das Schmerzenskind der französischen Dichtung. Man lasse sich nicht durch solche Redensarten täuschen wie: „Bei uns endet alles mit Chansons", — denn unter „Chanson" ist hier das politische Spottlied zu verstehen. Von solchen „Chansons" wimmelt es freilich: aus dem 18. Jahrhundert allein besitzen wir die zehnbändige Sammlung des Chansonnier historique (Paris 1880—1884): sie enthält fast nichts als Spottverse gegen den Hof, das Ministerium und die Klerisei. — Aber das eigentliche Lied fehlt. Es sollte schwer halten, in Frankreich eine Sammlung ernster und edelfröhlicher sangbarer Lieder zusammenzustellen, wie sie bei uns z. B. das deutsche Studentenkommersbuch enthält. Eher ließe sich schon ein Gegenstück zu „Des Knaben Wunderhorn" schaffen, nur müßte man sich dabei auf die Zeit vor 1600 beschränken. Denn besessen hat auch Frankreich eine Lyrik, selbst abgesehen von der Poesie der provenzalischen

Troubadours, — eine sehr volkstümliche Lyrik, die sich ganz gut neben dem deutschen Volksliede sehen lassen kann. Sie reicht aber nicht über das 16. Jahrhundert hinaus, oder da, wo sie sich noch erhalten hat, ist sie zum verachteten Dörflergesange herabgesunken, von dem die vornehme Pariser Literaturgeschichte keine Notiz nimmt. Deutsche Gelehrte: vornehmlich Moritz Haupt, Wilhelm Wackernagel und Karl Bartsch haben zuerst wissenschaftliche Sammlungen solcher altfranzösischen Volkslieder veranstaltet, und vom neueren Volksgesange hat Wilhelm Scheffler („Französische Volksdichtung und Sage", Leipzig 1883—1884) in zwei Bänden vorzügliche Proben geliefert.

Die ältere französische Lyrik wie Epik zeichnet sich vor der neueren aus durch ihre größere rhythmische Beweglichkeit: die Verse sind kürzer und dabei doch mannigfaltiger, die Reimverschlingung ungezwungener und die Sprache freier von beredtem Schwulst und von fertigen Wendungen. Verse mit nur drei Hebungen sind nicht selten, der zehnsilbige Vers ist der längste überhaupt zulässige. Man sieht: eine ähnliche Metrik wie im deutschen Liede, denn der sechsfüßige (12—13 silbige) Nibelungenvers war dem Epos vorbehalten. Ja selbst die ältesten französischen Heldenepen kennen nur den acht- und zehnsilbigen Vers. Der zwölfsilbige Alexandriner gehört einer verhältnismäßig neueren Zeit als regelmäßiges Versmaß an; er tritt als solches erst im 14. Jahrhundert auf, und auch da vornehmlich im Epos.

Der Alexandriner! In Deutschland ist er zum Schlagwort der franzosenfeindlichen Kritik geworden, — in Frankreich ist er noch immer der fast allein herrschende Vers aller Dichtungsarten. Zu dieser Alleinherrschaft gelangte er durch Malherbe und Boileau; Villon kannte ihn noch garnicht. Er ist, man mag sagen was man will, der entsprechendste metrische Ausdruck der Zeit, in der er zum Siege gelangte: was sollte ein so durch und durch der dich-

terischen Einfalt entbehrendes Jahrhundert wie das Ludwigs XIV. mit den kurzen, kecken, flotten Versen des 15. und 16. Jahrhunderts anfangen? Die Poesie unter dem „Sonnenkönig" ist in erster Reihe dazu da, ihn, den Geber alles Guten, der Pensionen und Hofhistoriographenstellen, zu besingen, und einen so großen Monarchen besingt man natürlich nicht würdig in solchen kleinen Ströphchen, wie Villon sie zum Preise der schönen Damen von Paris oder zur Verherrlichung seines eigenen studentischen Zigeunerlebens geträllert. Malherbe bildet den Übergang von der Metrik der Zeit Heinrichs IV. zu der Ludwigs XIV.: bei ihm überwiegt der Alexandriner noch nicht den acht- und zehnsilbigen Vers, — während Boileau überhaupt keine andern Verse als Alexandriner geschrieben hat.

Es gereicht immerhin den französischen Dichtern zum Ruhme, daß sie aus diesem pomphaften Hofmetrum ein so gefügiges Werkzeug für die verschiedenartigsten dichterischen Zwecke zu machen gewußt. Denn das steht fest: der Alexandriner ist weit besser als sein Ruf bei der deutschen Kritik. Freilich nicht jener Alexandriner, der als schaudererregendes Beispiel bei uns meist zitiert wird:

Je chante le héros | qui regna sur la France

aus Voltaires Henriade; auch nicht just der Alexandriner der klassischen Tragödie. Aber in Alexandrinern geschrieben sind solche Dichtungen wie Mussets „Becher und Lippenrand", „Namouna", „Rolla", „Nach einer Lektüre"; dazu viele seiner anmutigsten und beweglichsten „Komödien und Proverben". In Alexandrinern geschrieben sind die Dramen Victor Hugos, — aber auch viele Gedichte von Banville und von Baudelaire.

Ein den französischen Romantikern nicht unähnlicher deutscher Dichter, Ferdinand Freiligrath, hat die beste Verteidigung des verrufenen Versmaßes geschrieben in dem

„Alexandriner“ betitelten Abschnitt seiner Gedichte. An solche Alexandriner, wenn nicht an die von Musset und Hugo, halte man sich, und nicht an die des 17. Jahrhunderts. Übrigens finden sich selbst bei Boileau Alexandriner von überraschendem rhythmischen Schwunge.

❦

Jede Poesie hat die Metren, die sie verdient. Seit den Zeiten des 17. Jahrhunderts, seit die gallische Muse sich in den Dienst des Hofes begeben und sich die Gunst der Großen durch Oden und Hymnen ersungen, hat sie ihren leichtgeschürzten Gang eingebüßt. Das freie Lied, bei dem der Sänger nicht an die gnädigen, Beifall klatschenden vornehmen Zuhörer dachte, ward zur Deklamation, zur rednerischen Übung. Seit bald dreihundert Jahren ist die französische metrische Poesie überwiegend Beredsamkeit, und ihr passendstes Versmaß ist mit Fug und Recht der Alexandriner.



III.

Literarische Strömungen.

Im Eingang des vorigen Abschnitts nannte ich die Geschichte der französischen Literatur die Geschichte des Kampfes zwischen keltischem und römischem Geist und ich behauptete, daß die siegreiche Richtung sich dem Keltentum zuneige. Von der Literatur bis zur Zeit der Renaissance gilt dies unbestritten: alles, was das französische Mittelalter Neues und Großes hervorgebracht, atmet keltischen, gallischen, nicht römischen Geist. Und überall da, wo die Franzosen sich selbst überlassen blieben, unberührt von den Einflüssen römischer Literatur, schufen sie Eigenwüchsiges, für die Weltliteratur Fruchtbares. Die erzählenden Heldenlieder des 11.—13. Jahrhunderts sind die Fundgrube gewesen für die Kunstepik des ganzen mittelalterlichen Europas; die Fabliaux haben in Italien und Deutschland eine endlose leichtfertige Literatur hervorgerufen; das religiöse Drama, die Wiege des gesamten europäischen Dramas — in dem Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts ist es entstanden. Selbst das Singspiel und seine moderne Entartung, die Operette, ist französischen Ursprungs: das älteste Singspiel „Robin und Marion" stammt aus dem Ende des 13. Jahrhunderts. Die älteste kunstmäßige Lyrik des Mittelalters — sie trägt den Namen des französischen Troubadourgesanges.

Gallisch ist das Tierepos; gallisch selbst die bedeutendste allegorische Dichtung des europäischen Mittelalters: „Der Roman von der Rose.“

Welche andere Literatur hat eine Reihe solcher Geschichtschreiber aus so früher Zeit aufzuweisen, wie Frankreich sie besitzt in Villehardouin, Joinville, Froissart, Comines!

Und diese gesamte alte Literatur ist frei von jedem römischen Einfluß, ganz volkstümlich, ganz gallisch, ganz keltisch.

Da kommt mit der Renaissance, mit der Wiedergeburt der Sprachen und Literaturen Athens und Roms, ein neuer Bildungstoff in das gallische Schriftentum. Die gleichmäßige, reinnationale Entwickelung wird unterbrochen, und zwar äußert das Gallische bei der Auswahl zwischen Römischem und Griechischem seine größere Wahlverwandtschaft mit Römischem. Der französische Klassizismus ist römischen, der deutsche des 18. Jahrhunderts ist griechischen Ursprungs.

Dem ersten Anprall des Römertums in der Literatur widersteht das durch eine lange Blütezeit (vom 11.—15. Jahrhundert) gefestigte Keltentum. Der größte Schriftsteller der französischen Renaissance: Rabelais, ist zugleich einer der gelehrtesten Kenner des griechischen und römischen Altertums und der trotzigste Gaulois, der je die Feder geführt. Aber Rabelais, einzig in allem, ist auch in dieser Widerstandsfähigkeit gegen das Römertum einzig. Auf ihn folgt die Zeit des Absterbens der Lyrik, auf ihn die gewaltsamen Bestrebungen zur sogenannten „Bereicherung“ der französischen Sprache und Literatur durch die römische, wie sie Ronsard und seine Schule predigen. Montaigne, durch Jugenderziehung mehr Römer als Franzose, schafft dennoch die echtfranzösische Prosa, ein unvergängliches Vorbild für alle Nachfolger. In ihm hat das Römertum nur eine künstlerische Ausgestaltung und harmonische Abdämpfung

des allzu lebhaften keltischen Ungestüms bewirkt; Montaigne ist ein Kelte wie Rabelais, aber ein geschmackvollerer.

Die Ronsardisten, im Herzen gute Gallier, waren doch die Ersten, die bewußtermaßen römisch-französisch schrieben und das heitere, unbefangene Galliertum eines Clément Marot (1495—1544), des letzten altfranzösischen Lyrikers, zu Grabe trugen. Aber man beachte wohl: mit dem Zeitalter Ronsards beginnt das der Hofpoesie für Frankreich. Solange die französischen Dichter sich unabhängig vom Hof erhalten, solange sie mitten in ihrem Volke stehen und von diesem ihre besten dichterischen Anregungen empfangen, so lange sind sie Vertreter gallischen Geistes. Sie werden Scheinrömer, von dem Augenblick, da sie eine Hofpension erhalten und jährlich dafür eine gewisse Menge höfischer Lobgesänge abliefern müssen. Mit Ronsard fängt das an; mit Malherbe wird es fortgesetzt; mit Boileau wird es zu einer Staatseinrichtung.

Dieses Römertum des 17. Jahrhunderts besteht vor allem in der einseitigen Pflege der schönen, oder vielmehr der untadeligen Form auf Kosten des Inhalts. Malherbe, Balzac der Ältere, Voiture haben wenig oder nichts zu sagen; aber über diesem Nichts sitzen sie so lange und feilen daran so fleißig, bis kleine Meisterwerke entstehen ähnlich den Elfenbeinkügelchen, die man in China so staunenswert geschickt, aber so vollkommen überflüssig, in einander zu schnitzeln versteht.

Und dennoch, auch in diesem römischsten Zeitalter der Literatur bleibt der gallische Saft triebkräftig, und nichts spricht eigentlich mehr für das unausrottbare Keltentum des französischen Geistes, als der Umstand, daß alle wahrhaft großen Männer des 17. Jahrhunderts nur zu einem sehr bescheidenen Teil und nur auf Allerhöchsten Befehl den scheinrömischen Mummenschanz mitgemacht haben. Was ganz aufging in falschem Römertum, ist von der Nachwelt vergessen: wer kennt noch Jean-Baptiste Rousseau? Dagegen

Molière: ein Gaulois unvermischten Blutes; — Lafontaine: der anmutvollste Gauloiserie-Künstler seines Landes; — Pascal: frei von jedem römisch-rhetorischen Schwulst, in den Lettres provinciales Voltaire vorausnehmend, in den Pensées ein Vorbild des Hauptvertreters des gallischen „Esprit“: La Rochefoucaults.

Überhaupt bedarf die Phrase vom Zeitalter Ludwigs XIV. und seinem Segen für die Literatur endlich einer energischen Einschränkung. Nur ein einziger namhafter Dichter gehört wirklich dem „Jahrhundert Ludwigs XIV.“ (einer Erfindung Voltaires) an: Racine. Alles übrige Neue, Schöne, Große verdankte dem Könige nichts, — und das war ein Glück, denn seine Geschmacklosigkeit in literarischen Dingen wurde nur noch übertroffen durch seine Eitelkeit. Corneille starb zwar unter Ludwig XIV., aber sein „Cid“ war zuerst aufgeführt worden zwei Jahre vor der Geburt des Königs! Molière war ein reifer Mann, als Ludwig XIV. den Thron bestieg; sein Talent hatte wahrlich nicht gewartet, bis die Gunst des Königs ihm seine Bahnen wiese. — Lafontaine hat sich sogar der ausgesprochenen Ungnade Ludwigs erfreut.

Aber selbst bei denen, die der Zeit nach unter Ludwig XIV. ihre höchste Entfaltung erlebt, läßt sich, soweit sie von Bedeutung sind, die gallische Ader verfolgen. Unter den beiden Helden der Kanzelberedsamkeit sogar weist der größere, Bossuet, entschieden die gallische Schnellkraft auf gegenüber der tadelfreien, kalten Rhetorik Bourdaloues. Alles was im 17. Jahrhundert geistig selbständig geblieben, hat seine Jugend oder seine Mannesblüte vor Ludwigs XIV. Regiment erlebt; der Absolutismus dieses Monarchen zertrat jede eigene Persönlichkeit auch auf geistigem Gebiet. Dieser Absolutismus ist es gewesen, der in der Poesie die Herrschaft der überkommenen Regel begründete und in Boileau den Gesetzemacher nach seinem Herzen fand.

Wie sprungkräftig indessen der keltische Geist in der französischen Literatur ist, das sehen wir aus dem kräftigen Aufschwunge gleich nach des Despoten Tode. Freilich, die volkstümliche Poesie ist tot, das haben die Malherbe und Boileau richtig zustande bringen helfen; in der Poesie herrscht die Vernunft, unumschränkt, — „sie allein", wie Boileau so eindringlich gepredigt. Aber inzwischen ist die Prosa erstarkt: Pascal hat ihr Tiefe, La Rochefoucault schneidige Schärfe und die Waffe der geistfunkelnden Gegensätzlichkeit verliehen, Labruyère ihr die Glut verhaltener Teilnahme, die Gährungskraft der Andeutung eingehaucht. Da erhebt sie der durch und durch gallische Montesquieu in den Bereich der großen Literatur und macht aus ihr die mächtigste Waffe des 18. Jahrhunderts, den Sturmwidder, womit diese keltische Nation das Bollwerk des nach römischem Cäsarenbeispiel aufgetürmten Absolutismus niederwirft. Ist doch die ganze umstürzende Bewegung des 18. Jahrhunderts im Grunde ein Kampf der keltischen Nation gegen ihre nichtkeltischen Bestandteile: gegen den germanischen Adel und das nach römischer Art in dumme und rohe Tyrannenwirtschaft verderbte Königtum. — Montesquieus Lettres persanes (1721) eröffneten diesen echtnationalen Feldzug; sein „Geist der Gesetze" (1748) wurde das Lehrbuch für die damals gebornen späteren Umstürzler.

Montesquieu bezeichnet auch dadurch den Anbruch einer Auflehnung gegen das Cäsarentum, daß er vom Hofe sich nach Möglichkeit fern hielt. Das 18. Jahrhundert ist überhaupt das Zeitalter der Demokratie in der Literatur, somit des Sieges des Keltentums. Weder Montesquieu noch Voltaire, und nun gar Rousseau, weder Diderot noch Beaumarchais sind Hofschriftsteller gewesen. Die Literatur hatte nach der Unterbrechung durch das 17. Jahrhundert ihre eigentliche Quelle wiedergefunden: die Seele des gallischen Volkes. Was Voltaire von der allgemein-menschlichen Be-

deutung Montesquieus gerühmt: „Das Menschengeschlecht hatte seine Rechtstitel verloren, — Montesquieu hat sie wiedergefunden", läßt sich im engeren Sinne auch auf Montesquieus Stellung in dem Siegeskampf des Keltentums anwenden.

Vom 18. Jahrhundert ab ist der Ausgang dieses Kampfes nicht mehr zweifelhaft. Die Literatur hat nicht mehr nötig, in den Solddienst des Hofes zu treten: entweder sind ihre Vertreter so vornehm und wohlhabend wie Montesquieu, oder so betriebsam und auf Geld erpicht wie Voltaire und Beaumarchais, oder so mäßig in den Ansprüchen an das Leben wie Jean Jacques Rousseau und Diderot. So gewinnt denn die französische Literatur in überraschend kurzer Zeit ihre persönliche und damit ihre geistige Unabhängigkeit zurück, die sie im 15. und 16. Jahrhundert, in der Blütezeit des Galliertums genossen hatte. In der „Encyclopédie" findet die keltische Vernünftigkeit ihren höchsten Ausdruck; das gesamte menschliche Wissen, oder was man damals dafür hielt, wird darin zum Tagesgebrauch des Durchschnittsgebildeten hergerichtet. Es gibt nichts mehr, was der menschlichen Vernunft unzugänglich erscheint. Über die schwierigsten Rätsel der Philosophie trägt eine bequeme „Aufklärung" spielend hinweg, — und das um dieselbe Zeit, als Immanuel Kant sich mit den Geheimnissen des „Dinges an sich", mit den Geheimnissen von Raum und Zeit, und mit der Erforschung der Grenzen der menschlichen Erkenntnis abquälte.

Nur noch einmal drohte der natürlichen Entwickelung des keltischen Frankreichs eine Störung: das Cäsarentum Napoleons I. lähmte für kurze Zeit die nationale Literaturbewegung. Fast sieht es aus, als ob die Boileau und Fénélon auferstehen sollen: die Langweile des Lehrgedichts und die Stelzbeinigkeit des klassischen Dramas feiern ihre letzten Triumphe. Aber das vollzieht sich geräuschvoll an

der Oberfläche; aus dem Schoße der Nation ringen sich die neuen Menschen einer neuen Zeit. In den von Napoleon I. gegründeten Lyceen militärischen Zuschnitts wachsen schon die Romantiker heran, die mit dem klassischen Dramenplunder gründlich aufräumen werden, und unter dem Donner der Schlachten werden jene unruhigen Geister geboren, von denen Musset im Eingang zu seinen „Bekenntnissen eines Kindes des Jahrhunderts" spricht: „ein Geschlecht, glühend, bleich, nervös, zwischen den Schlachten empfangen." — Béranger hatte schon unter dem Tyrannen seine frohe Leier gestimmt und sich in dem „König von Yvetot" als den echten Gallier gezeigt. Victor Hugo und Alfred de Musset tragen noch Kinderschuhe, aber solche Kinder wachsen schnell auf. — In der Prosa ersteht in Paul Louis Courier ein Nachkomme Rabelais', Montaignes, La Rochefoucaults und Beaumarchais': der Meister der feinen Satire, ein Spötter mit ernstem Gemüt und begabt mit der Meisterschaft über das Wort.

Die neuere Entwickelung liegt klar vor Augen: sobald auch die Romantiker der Manier zu verfallen drohten, erfolgte abermals ein Vorstoß des Galliertums, denn als dessen Verkörperung ist der sogenannte „Realismus" anzusehen, der mit Balzac begann und über Flaubert und die Brüder Goncourt zu Zola führte. In der eigentlichen Poesie ist leider seit den Romantikern keine bleibende Neubelebung erfolgt; die Prosa beherrscht gegenwärtig die französische Literatur fast ausschließlich.

Das ist in ganz flüchtigen Umrissen ein Bild der Entwickelung des Keltentums in der Literatur durch die Jahrhunderte. Dieses Bild zeigt uns aber noch eine andere Erscheinung: keine zweite Literatur Europas hat eine so ununterbrochene Blüte gehabt wie die französische. Vom 11. Jahrhundert bis heute — nirgend eine so klaffende Lücke, wie Deutschland sie z. B. im 17. Jahrhundert, England in

der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18., Italien im 17. und 18. Jahrhundert aufweist. Das 17. Jahrhundert hatte der französischen Literatur zwar eine andere Richtung für einige Zeit gegeben, aber eine Pause trat nicht ein; geschlossen blieb die Kette von Rabelais über Montaigne zu Lafontaine, Molière, Montesquieu und Voltaire. Einzelne Register der großen Orgel verstummen für ganze Zeitalter: so die Lyrik im 17. und 18. Jahrhundert, das Drama in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dann später während der Revolution; — die Gesamtwirkung aber wird dadurch nicht gestört.

Abgesehen von der eigenen literarischen Lebenskraft der Nation hat dazu beigetragen das Ansehen, das die literarische Beschäftigung in Frankreich stets genossen hat. In keiner Literatur finden wir so viele fürstliche und hochadelige Schriftsteller wie in der französischen: es wimmelt in ihr von Königen und Königinnen, Fürsten, Herzögen und hinab bis zu den einfachen Grafen. Ich denke nicht hoch von der Bedeutung Ludwigs XIV. für die Literatur seines Landes, — mir scheint aber ein Unterschied zu seinen Gunsten zu bestehen zwischen der Art, wie er jeden talentvollen Schriftsteller ohne weiteres als hoffähig behandelte, und der Art mancher deutscher Höfe, zu denen Schriftsteller nur dann Zutritt haben, wenn sie außerdem Leutnantsrang einnehmen. Friedrichs des Großen Verhältnis oder Mißverhältnis zur deutschen Literatur ist bekannt; ihm entging selbst Lessings „Nathan der Weise", der doch so sehr zu seinen eigenen duldsamen Ansichten gestimmt hätte, und Goethes „Egmont", Schillers „Kabale und Liebe" waren für ihn nicht vorhanden. Goethes „Götz" wurde von ihm roh beschimpft. In Frankreich war die Literatur lange Zeit überwiegend der Pflege der höchsten Stände anvertraut; in Deutschland sind es noch heute fast nur die Mittelstände, die schaffend oder genießend zu der Literatur in Beziehung stehen: daher der mehr welt-

männische Geist der französischen, der oft etwas spießbürgerliche der deutschen Literatur.

In Frankreich ist die Wechselwirkung zwischen Schriftsteller und Lesern eine viel größere als irgendwo sonst. Bei uns schreibt jeder zunächst für sich und allenfalls für ein paar vertraute Freunde; in Frankreich ist alle Schriftstellerei der Lesermenge wegen da. Der Schriftsteller will nicht sich selbst leben, sondern er will auf andere wirken. Hier macht sich die Bedeutung des so sehr viel höher entwickelten Gesellschaftslebens in Frankreich, die Herrschaft des „Salons" geltend: aller guten französischen Literatur haftet etwas von der feinen Rücksicht der geselligen Unterhaltung an. Das hat Goethe gefühlt, er der niemals in Paris gewesen, als er zur Zeit der französischen Romantik schrieb: „Die Franzosen verleugnen ihren allgemeinen Charakter auch in ihrem Stil nicht. Sie sind gesellige Naturen und vergessen als solche nie das Publikum, zu dem sie reden; sie bemühen sich klar zu sein, um ihre Leser zu überzeugen, und anmutig, um ihnen zu gefallen.

So ist es gekommen, daß französische Literatur einerseits ausschließlich Pariser Literatur heißt, — denn die Provinz hat keine Gesellschaft; sie hat überhaupt keine andere Aufgabe, als Paris mit neuem Menschenstoff und mit des Leibes Notdurft zu versorgen; — daß sie andererseits mehr und mehr zur Literatur der Prosa wird. Die Literatur der großen Poesie ist sie vielleicht niemals gewesen. Sie hat kein einziges metrisches Werk zu dem bescheidenen Dutzend bleibender Bücher hinzugetan, das seit Homer das gemeinsame Erbgut der literarisch gebildeten Menschheit ausmacht! Selbst ein einsichtiger Franzose wird nicht wagen zu behaupten, daß seine Literatur ein einziges Werk besitze wie Homers Odyssee, Aeschylus' Prometheus, Sophokles' Antigone, Aristophanes' Vögel, Dantes Göttliche Komödie, Shakespeares Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Byrons

der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18., Italien im 17. und 18. Jahrhundert aufweist. Das 17. Jahrhundert hatte der französischen Literatur zwar eine andere Richtung für einige Zeit gegeben, aber eine Pause trat nicht ein; geschlossen blieb die Kette von Rabelais über Montaigne zu Lafontaine, Molière, Montesquieu und Voltaire. Einzelne Register der großen Orgel verstummen für ganze Zeitalter: so die Lyrik im 17. und 18. Jahrhundert, das Drama in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dann später während der Revolution; — die Gesamtwirkung aber wird dadurch nicht gestört.

Abgesehen von der eigenen literarischen Lebenskraft der Nation hat dazu beigetragen das Ansehen, das die literarische Beschäftigung in Frankreich stets genossen hat. In keiner Literatur finden wir so viele fürstliche und hochadelige Schriftsteller wie in der französischen: es wimmelt in ihr von Königen und Königinnen, Fürsten, Herzögen und hinab bis zu den einfachen Grafen. Ich denke nicht hoch von der Bedeutung Ludwigs XIV. für die Literatur seines Landes, — mir scheint aber ein Unterschied zu seinen Gunsten zu bestehen zwischen der Art, wie er jeden talentvollen Schriftsteller ohne weiteres als hoffähig behandelte, und der Art mancher deutscher Höfe, zu denen Schriftsteller nur dann Zutritt haben, wenn sie außerdem Leutnantsrang einnehmen. Friedrichs des Großen Verhältnis oder Mißverhältnis zur deutschen Literatur ist bekannt; ihm entging selbst Lessings „Nathan der Weise“, der doch so sehr zu seinen eigenen duldsamen Ansichten gestimmt hätte, und Goethes „Egmont“, Schillers „Kabale und Liebe“ waren für ihn nicht vorhanden. Goethes „Götz“ wurde von ihm roh beschimpft. In Frankreich war die Literatur lange Zeit überwiegend der Pflege der höchsten Stände anvertraut; in Deutschland sind es noch heute fast nur die Mittelstände, die schaffend oder genießend zu der Literatur in Beziehung stehen: daher der mehr welt-

·ie des Verbreiters von Ge=
:hm zuzuschreiben ist. Diese
tätigkeit hat im vorigen
·iphe gefeiert: Voltaire hat
·:, Gedanken in Umlauf ge=
·en Jahrhunderten. Er war
rgang, zum Verbreiter der
wurde, die doch beide aus
aber heute bei „Freidenker"
:s, Shaftesbury, Locke und
wo diese gesäet hatten. —
zwar nicht allein entdeckt,
ier und da in Deutschland
schwerlich aber hätte ohne
Shakespeare selbst Deutsch=
·it 150 Jahren toten Eng=
deutsche Shakespeare = Über=
ng gegen Shakespeare ent=

'ealismus" und „Naturalis=
irm der französischen Presse
und zwar Frankreichs wären.
·llischen Züge: die Welt bei
den zu sehen. Von dem sehr
ben Romans im 18. Jahr=
:erne) hat der Durchschnitts=
·ten gelernt; George Eliots
m Namen nach unbekannt;
n Meisterwerk des poetischen
· ihn überhaupt je nennen ge=
·.dere Art Käse. Turgenjew
literarischen Freundeskreise,
bestehend aus Daudet, Zola,
schwerlich. Aber das macht

der zweiten Hälfte des 17. und der ersten des 18., Italien im 17. und 18. Jahrhundert aufweist. Das 17. Jahrhundert hatte der französischen Literatur zwar eine andere Richtung für einige Zeit gegeben, aber eine Pause trat nicht ein; geschlossen blieb die Kette von Rabelais über Montaigne zu Lafontaine, Molière, Montesquieu und Voltaire. Einzelne Register der großen Orgel verstummen für ganze Zeitalter: so die Lyrik im 17. und 18. Jahrhundert, das Drama in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und dann später während der Revolution; — die Gesamtwirkung aber wird dadurch nicht gestört.

Abgesehen von der eigenen literarischen Lebenskraft der Nation hat dazu beigetragen das Ansehen, das die literarische Beschäftigung in Frankreich stets genossen hat. In keiner Literatur finden wir so viele fürstliche und hochadelige Schriftsteller wie in der französischen: es wimmelt in ihr von Königen und Königinnen, Fürsten, Herzögen und hinab bis zu den einfachen Grafen. Ich denke nicht hoch von der Bedeutung Ludwigs XIV. für die Literatur seines Landes, — mir scheint aber ein Unterschied zu seinen Gunsten zu bestehen zwischen der Art, wie er jeden talentvollen Schriftsteller ohne weiteres als hoffähig behandelte, und der Art mancher deutscher Höfe, zu denen Schriftsteller nur dann Zutritt haben, wenn sie außerdem Leutnantsrang einnehmen. Friedrichs des Großen Verhältnis oder Mißverhältnis zur deutschen Literatur ist bekannt; ihm entging selbst Lessings „Nathan der Weise“, der doch so sehr zu seinen eigenen duldsamen Ansichten gestimmt hätte, und Goethes „Egmont“, Schillers „Kabale und Liebe“ waren für ihn nicht vorhanden. Goethes „Götz“ wurde von ihm roh beschimpft. In Frankreich war die Literatur lange Zeit überwiegend der Pflege der höchsten Stände anvertraut; in Deutschland sind es noch heute fast nur die Mittelstände, die schaffend oder genießend zu der Literatur in Beziehung stehen: daher der mehr welt-

männische Geist der französischen, der oft etwas spießbürgerliche der deutschen Literatur.

In Frankreich ist die Wechselwirkung zwischen Schriftsteller und Lesern eine viel größere als irgendwo sonst. Bei uns schreibt jeder zunächst für sich und allenfalls für ein paar vertraute Freunde; in Frankreich ist alle Schriftstellerei der Lesermenge wegen da. Der Schriftsteller will nicht sich selbst leben, sondern er will auf andere wirken. Hier macht sich die Bedeutung des so sehr viel höher entwickelten Gesellschaftslebens in Frankreich, die Herrschaft des „Salons" geltend: aller guten französischen Literatur haftet etwas von der feinen Rücksicht der geselligen Unterhaltung an. Das hat Goethe gefühlt, er der niemals in Paris gewesen, als er zur Zeit der französischen Romantik schrieb: „Die Franzosen verleugnen ihren allgemeinen Charakter auch in ihrem Stil nicht. Sie sind gesellige Naturen und vergessen als solche nie das Publikum, zu dem sie reden; sie bemühen sich klar zu sein, um ihre Leser zu überzeugen, und anmutig, um ihnen zu gefallen.

So ist es gekommen, daß französische Literatur einerseits ausschließlich Pariser Literatur heißt, — denn die Provinz hat keine Gesellschaft; sie hat überhaupt keine andere Aufgabe, als Paris mit neuem Menschenstoff und mit des Leibes Notdurft zu versorgen; — daß sie andererseits mehr und mehr zur Literatur der Prosa wird. Die Literatur der großen Poesie ist sie vielleicht niemals gewesen. Sie hat kein einziges metrisches Werk zu dem bescheidenen Dutzend bleibender Bücher hinzugetan, das seit Homer das gemeinsame Erbgut der literarisch gebildeten Menschheit ausmacht! Selbst ein einsichtiger Franzose wird nicht wagen zu behaupten, daß seine Literatur ein einziges Werk besitze wie Homers Odyssee, Aeschylus' Prometheus, Sophokles' Antigone, Aristophanes' Vögel, Dantes Göttliche Komödie, Shakespeares Hamlet, Othello, Macbeth, Lear, Byrons

Don Juan und Kain, Goethes Faust, Schillers Don Carlos, Heines Buch der Lieder. Dafür ist aber die französische Literatur unbestritten die erste der Prosa: im Roman, im Prosadrama, ja selbst in der Wissenschaft, soweit deren Bücher zur Nationalliteratur gehören. In Frankreich bemüht sich jeder Mann der Wissenschaft, der außerhalb des Kreises der Fachgelehrten etwas gelten will, zur „schönen Literatur" zu zählen: Renan, Taine, Michelet, überhaupt alle Geschichtschreiber von Ruf gehören in Frankreich mit vollem Recht zur kunstmäßigen Literatur. Man mag gegen die Wissenschaftlichkeit der Franzosen vorbringen was man will, — sie verstehen es jedenfalls besser als wir, ihre Wissenschaft der großen gebildeten Leserwelt in künstlerischer Form zugänglich zu machen.

Die französische Presse ist inhaltlich die armseligste, die man sich denken kann: die Welt reicht ihr nur bis zu den Festungsgräben von Paris, — während bekanntlich die deutsche Presse überall besser zu Hause ist als in der eigenen Heimat und sich gar eine Prügelei zwischen zwei Pariser Theaterdirnen telegraphisch melden läßt. Aber in der Form sucht die französische Zeitung ihresgleichen. Die sprachliche Kunstform ist es, die der französischen Presse und Literatur eine Verbreitung verschafft außer allem Verhältnis zu ihrem Gehalt. Wenn man in Deutschland und in Rußland die neueste französische Literatur in so ungeheuren Mengen einführt, so ist es die Überzeugung von dem Minderwert der eigenen Form, die dazu antreibt; denn inhaltlich übertreffen unsere deutschen Novellendichter, ja selbst die russischen das Meiste dessen, was immer noch alle Welt zu Lesern der Pariser Schriftsteller macht. Ob diese mit Gier verschlungenen Bücher auch nur einen einzigen neuen Wert in die Kunst einführen, ist dabei gleichgültig, — die Form täuscht selbst die Neugier.

Auch in diesem Augenblick spielt Frankreich wieder die

Rolle, die es so oft gespielt: die des Verbreiters von Gedanken, deren Entstehung nicht ihm zuzuschreiben ist. Diese verallgemeinernde Ausbreitungstätigkeit hat im vorigen Jahrhundert ihre höchsten Triumphe gefeiert: Voltaire hat mehr neue, aber nicht ihm eigene, Gedanken in Umlauf gesetzt, als ganze Nationen in vielen Jahrhunderten. Er war es, der, nach Montesquieus Vorgang, zum Verbreiter der Aufklärung, des Freidenkertums wurde, die doch beide aus England stammten. Wer denkt aber heute bei „Freidenker“ oder Libre penseur an Collins, Shaftesbury, Locke und Toland? Voltaire hat geerntet, wo diese gesäet hatten. — Den Shakespeare hat Voltaire zwar nicht allein entdeckt, denn schon vorher war man hier und da in Deutschland auf ihn aufmerksam geworden; schwerlich aber hätte ohne Voltaires Streitschriften wider Shakespeare selbst Deutschland sich so lebhaft um den seit 150 Jahren toten Engländer gekümmert. Die erste deutsche Shakespeare-Übersetzung ist nach Voltaires Feldzug gegen Shakespeare entstanden.

Ähnlich geht es mit dem „Realismus“ und „Naturalismus“, die, wenn man dem Lärm der französischen Presse glaubte, nagelneue Erfindungen und zwar Frankreichs wären. Das ist ja auch einer der echtgallischen Züge: die Welt bei sich anfangen und bei sich enden zu sehen. Von dem sehr derben Realismus des englischen Romans im 18. Jahrhundert (Fielding, Smollett, Sterne) hat der Durchschnittsfranzose natürlich nichts kennen gelernt; George Eliots Realismus ist ihm selbst dem Namen nach unbekannt; Jean Pauls „Siebenkäs“, ein Meisterwerk des poetischen Realismus, hält er, wenn er ihn überhaupt je nennen gehört, gewiß für eine besondere Art Käse. Turgenjew kannte man in dem kleinen literarischen Freundeskreise, dem er in Paris angehörte, bestehend aus Daudet, Zola, Goncourt, — darüber hinaus schwerlich. Aber das macht

ja eben die Stärke der Franzosen aus, daß sie sich ganz allein in der Welt glauben, oder doch sich selbst für die Leute auf der Bühne, die übrigen Bewohner des Planeten für ihre Zuschauer halten, und demzufolge so viel Lärm verüben, daß alle Welt schließlich aufmerksam wird und sich wirklich zu ihren Zuschauern und Zuhörern macht. Die hundert und mehr Auflagen, deren sich gewisse französische Bücher berühmen, sind zur größeren Hälfte vom Buchhandel Deutschlands, Österreichs, Rußlands und Italiens bestellt worden.

❦

In sehr gelehrten Büchern liest man, daß die keltische Rasse vor den andern Rassen dahingeschmolzen sei, wie Schnee vor der Sonne, und beruft sich dabei auf die Kelten Englands, die angeblich ganz ausgestorben seien, und auf die Geringfügigkeit der Reste keltischer Sprache in der Bretagne Frankreichs. Und während man sich in so kindlicher Weise durch die sprachliche Germanisierung Englands und die sprachliche Romanisierung Frankreichs täuschen läßt, beherrschen jene ausgerotteten Kelten Englands, nach einer stärkenden Mischung mit angelsächsischem und skandinavischem (normannischem) Blut, alle Meere und Erdteile, — und versorgen die „Romanen" Frankreichs, d. h. abermals die Kelten, alle Kulturvölker mit ihren Romanen, und das ist der Humor bei der Sache.

❦

Die nachfolgenden Schriftstellerbildnisse sollen im einzelnen erweisen, was auf diesen einleitenden Blättern nur in andeutenden Umrissen gezeigt werden konnte. Sie sollen eine Art von Naturgeschichte des französischen Literaturgeistes liefern, insofern jede der hervorragendsten Eigentümlichkeiten dieses Geistes an einem Rassenvertreter ge-

schildert wird. Ich habe dabei einige Männer ersten Ranges nicht berücksichtigen können, weil sie mir nicht in dem Maße wie Andere als Vertreter ihres Stammes erscheinen oder doch nicht so wie Andere gewisse Eigenschaften in ihrer höchsten Entfaltung aufweisen. Zwar wähle ich meine Gallier, wo ich sie finde, aus allen Jahrhunderten; aber eine Geschichte der französischen Literatur will ich hierin nicht geben.*) Ich glaube jedoch, daß die Männer, deren Bildnisse ich zu zeichnen versuche, die äußersten Grenzen darstellen, bis zu denen der gallische Geist in seiner künstlerischen Kundgebung bisher vorgedrungen. Sie bilden somit den Rahmen für das, was man bei breiterer Ausführung eine Psychologie der französischen Literatur nennen könnte, und wozu dieser Band als ein erster Versuch gelten mag.

*) Eine solche, 1882 zuerst erschienen, liegt jetzt in einer neuen Bearbeitung vor (5. Auflage, Leipzig, J. Bädeker).



IV.

François Rabelais.

(1483—1553.)

Rabelais steht an der Schwelle der neufranzösischen Literatur, und mit keinem allseitigeren Vertreter des gallischen Geistes kann diese Bildersammlung beginnen. Er ist der Gaulois; keiner vor ihm und keiner nach ihm, der so wie er fast alle besten Eigenschaften seiner Rasse und viele ihrer weniger guten in sich vereinigt. Ich weiß nicht, ob irgend ein anderes Volk solch einen Kraftmenschen der Literatur aufzuweisen hat, der zugleich wie er als literarischer Ausdruck der Volkseele zu gelten hat. Shakespeare, Dante, Goethe sind noch etwas anderes, sind mehr als bloß Engländer, Italiener, Deutsche; Rabelais ist nichts als ein Gaulois.

Daß die Franzosen ein lustiges und ein kluges Volk sind, wird man zugeben müssen; — nun wohl: Rabelais ist der lustigste und klügste Schriftsteller, den Gallien hervorgebracht. Dabei kein Tropfen fremdbürtigen Blutes in seinen kraftstrotzenden Adern; nicht die Spur jenes geistigen Römertums, das im 17. Jahrhundert in Frankreich viele der besten Geister unterjochte. Überhaupt: ein Jahrhundert größerer Eigenwilligkeit als das 16., das Jahrhundert Rabelais', hat Frankreich nie wieder erlebt; im 16. Jahrhundert war der abgezirkelte Absolutismus der Ludwige noch nicht

erfunden, war Paris noch nicht so unbestritten gleichbedeutend mit Frankreich wie nachmals und wie heute.

Eine so zügellose Phantasie, eine so bis zur Tollheit gesteigerte Selbstherrlichkeit hat Frankreich nicht wieder hervorgebracht. „Fais ce que tu vouldras“! „Tu was du willst,“ lautet die Inschrift jener idealen Abtei Thelema (Eigenwille), von der Rabelais träumt: „Fais ce que tu vouldras“ lautet sein eigener Lebenswahlspruch. In nichts den anderen ähnlich, immer nach der kecken Laune des Augenblicks handelnd, in ewigem Kampf gegen Herkommen, Zucht und irdische Gewalten; dabei aber immer, als ein echter Gallier, weltfröhlich und auf sein gutes Glück bauend: so gelingt es Rabelais, den Mönchen, Prälaten, ja dem Papste selber ein Schnippchen zu schlagen, seine furchtbaren Satiren gegen die Pfäfferei unter dem Schutze des Allerchristlichsten Königs von Frankreich zu veröffentlichen, vom Papst in Rom zweimal, dreimal gnädige Ablaßbreven zu erhalten und endlich als hochehrwürdiger Pfarrer von Meudon im Frieden der Seele und des Leibes vom Leben zu scheiden, um das große „Peut-être“, zu suchen, von dem er in seiner Sterbestunde gescherzt.

Der Vergleich mit Luther drängt sich unwillkürlich auf. Es ist sehr lehrreich zu sehen, wie diese beiden größten Vertreter ihrer Völker im 16. Jahrhundert unter denselben Einflüssen sich so grundverschieden betätigt haben. Beide sind, um die äußere Ähnlichkeit voll zu machen, in dem gleichen Jahr geboren: anno 1483; beide hatten unter der Roheit mönchischer Gesellschaft zu leiden; beide gehen in jungen Jahren nach Rom, um ihre kirchliche Stellung vor dem Papste zu rechtfertigen; beide kehren mit tiefer Verachtung gegen das Papsttum von Rom zurück. Aber dann hört die Ähnlichkeit auf: hier entfaltet sich die deutsche Hingabe Luthers an einen großen, weltumwälzenden Gedanken, hier erfolgt die Bibelübersetzung, die Anheftung der Thesen wider



Rom, das „Hier steh ich, ich kann nicht anders!" — dort schreibt Rabelais „Das höchst erstaunliche Leben des großen Gargantua, des Vaters Pantagruels," und „Das Leben Pantagruels, Königs der Dürstler, so wie er gewesen, und seine schrecklichen Vollbringungen und Heldentaten". Während Luther mit seiner Bibelverdeutschung die Herrschaft des Papstes in Deutschland erschüttert, werden von „Gargantua" und „Pantagruel" „in zwei Monaten mehr Exemplare verkauft, als Bibeln in neun Jahren abgesetzt werden". Bei Luther der grimmigste Ernst, ein Zorn, der keinen Scherz in wichtigen Fragen duldet; — bei Rabelais eine wahre Scheu vor einem ernsten Gesicht. Macht er zufällig eines und sieht sich dabei im Spiegel, so schüttelt er sich vor Lachen. Hat er einmal irgend eine Frage des Glaubens auf ihren wahren Gehalt zu untersuchen begonnen, flugs unterbricht er sich durch eine Hanswursterei, um uns seinen Ernst vergessen zu machen.

Auch ihn hat der neue Geisterhauch der Renaissance mächtig angeweht: im Mannesalter lernt er noch Griechisch und bringt es darin so weit, daß er bei der Herausgabe griechischer Klassiker in Lyon als Korrektor helfen kann. Dann studiert er, angewidert durch den Hokuspokus, den man im Mittelalter Medizin genannt, als Vierzigjähriger die Arzneiwissenschaft auf seine eigene Art, und wird Lehrer an der Universität in Montpellier. Aber das waren für ihn doch nur die Ausgangspunkte, nicht die Ziele seines Lebens: was Luther mit ungleich höherem Sinn, auf einer viel größeren Bühne mit heiligem Ernst unternahm und zum Teil durchführte, das wollte Rabelais mit der Waffe des Spottes innerhalb der gebildeten Kreise seines Vaterlands durchsetzen: sie abwendig machen von der Herrschaft Roms. Ob ihm dieses Ziel je so klar gewesen, wie Luthern das seine, bezweifle ich; aber seine Wirkung hat er erzielt: von Rabelais an beginnt in der französischen Literatur jener

kirchenfeindliche, aus Leichtfertigkeit und derber Verspottung gemischte Zug, der in Voltaire seinen deutlichsten Vertreter fand nud noch heute einen großen Teil des französischen Volkes denken und sich äußern läßt wie Rabelais und Voltaire.

Dieselbe Verspottung der Bibel wie bei Voltaire, nur grobkörniger oder — noch versteckter. Im 16. Jahrhundert wurde man um geringere Vergehen verbrannt, als um Stellen wie z. B. folgende*):

„Da wir keine Eile haben, so möchte es wohl nicht unnütz sein, euch an den ersten Quell und Ursprung zu erinnern, aus dem der gute Pantagruel hervorgegangen ist. Denn ich sehe, alle Chronikenschreiber haben das so gemacht, — auch die Verfasser der Heiligen Schrift, Ihre Eminenzen die Herren St. Lucas und Matthäus selbst."

Also seine Chronik des Pantagruel verglichen mit der Bibel!

Weiterhin ahmt er in der Stammtafel Pantagruels ganz die Art der Stammtafeln Jesu Christi bei Matthäus und Lucas nach. — Oder er stellt Betrachtungen an über die Lebensrettung Hurtalys, eines der Ahnen Pantagruels, zur Zeit der Sündflut:

„Ich berufe mich auf die Autorität der Massoreten (brave Burschen und kunstfertige hebräische Dudelsackpfeifer!), die gewiß das wahrhaftig bezeugen, daß besagter Hurtaly allerdings nicht in der Arche war (denn seiner Größe wegen ging er nicht hinein), daß er aber rittlings darauf gesessen, ein Bein hier, ein Bein da, wie die kleinen Kinder auf ihren Schaukelpferden. Und so wurde nach Gottes Rat die Arche gerettet, denn er gab ihr mit den Beinen den Schwung und lenkte sie mit dem Fuß, wie mit einem Steuerruder." —

Was Rabelais noch von seinen eigenen Klosterjahren her gegen das Mönchtum auf dem Herzen hat, dessen quillt ihm bei jeder Gelegenheit der Mund über. Keine Beschimpfung, sie sei so unflätig wie nur möglich, die er dem Klosterwesen spart. Davon läßt sich auf diesen Blättern so gut wie nichts anführen, wie denn überhaupt das Aus-

*) Die Anführungen sind entnommen der besten Rabelais-Verdeutschung, der durch Gelbcke neu bearbeiteten von Regis.

schreiben aus Rabelais eine sehr bedenkliche Sache ist. Statt jener Schimpfreden gebe ich daher lieber eine Stelle, die den Klosterbruder nach Rabelais' lustigem Herzen schildert, den Mönch Johann, eine echtrabelaisische Gestalt mit einem sich überkugelnden Humor:

„He, Page, eingeschenkt!" ruft der ewig durstige Pater Johann an der Königstafel Gargantuas — „Sapristi! wie gut doch der liebe Gott ist, daß er uns volle Becher gibt! Ich schwör's bei Gott, hätt' der Herr Christus zu meiner Zeit gelebt, die Juden hätten ihn am Oelberg nicht gefangen nehmen sollen, dafür bin ich gut. Und hol' mich der Teufel, wenn ich nicht den Mosje Aposteln die Haxen zerhauen hätte, die so feig davonliefen und ihren Herrn und Meister in der Not stecken ließen, nachdem sie doch noch eben so schön mit ihm zu Abend gegessen hatten. — — Dies Jahr wird's wohl so gut wie gar keine Gänse geben. He du, lieber Freund, lange mir mal das Schweinefleisch her. Zum Teufel, der Most ist auch ausgelaufen. Ich will des Todes sein, wenn ich nicht vor Durst sterbe. — — Ich, für meinen Teil, studiere nie. In unserer Abtei studieren wir alle nicht, — wir fürchten die weltliche Eitelkeit. Unser Abt selig pflegte immer zu sagen, es gäbe nichts Abscheulicheres als einen gelehrten Mönch. —"

Die Art, wie Rabelais mit den Bischöfen, Kardinälen und dem Papst (den „Episkopogeien, Kardingeien und dem Papagei") umspringt, ist von einer Schamlosigkeit und Unerschrockenheit, daß man sich billig fragt: wie kam er nur unverbrannt davon? Oder verließ sich die Kirche darauf, daß diese Satire nicht über die Kreise der Gebildeten hinausdrang, daß sie nicht, gleich Luthers Streitschriften, in Hütten wie in Palästen, bei Ungelehrten wie bei Gelehrten gläubige, begeisterte Leser fand? — So viel steht fest: witzigere, boshaftere und zugleich gemeinere Verhöhnungen des Papsttums als in den Kapiteln 49 bis 54 des 3. Buches und in den Kapiteln 3 bis 8 des 4. Buches von „Pantagruel" hat keine Literatur selbst eines protestantischen Volkes aufzuweisen.

Aber auch darin ist Rabelais ein echter Gallier, gleich Voltaire seinem Schüler, daß er nicht die letzte Folgerung aus seiner eigenen Überzeugung zieht. Er bleibt Katholik, ja, er bleibt Priester, denn sonst verlöre ja die Lauge seines Spottes die Hälfte ihrer Schärfe. Aus der verhaßten, ver-

achteten, verhöhnten Kirche ausscheiden? — erst recht nicht: sind ihm die „Papomanen" zuwider, so sind ihm die „Papofeigen" noch lange nicht zulieb. Da bleibt er äußerlich, wo er war, aber mit Wort und Schrift steht er über den Dingen, die ihm heilig sein sollten.

Man muß Rabelais vieles nachsehen, so auch seine bedenkenlose Gehässigkeit gegen Einrichtungen und Anschauungen, die der Mehrzahl seines Volkes noch für den Kern des sittlichen Lebens galten. Diese Tragik lastet auf allen großen Männern der Renaissance, daß sie dazu bestimmt waren, eine abgestorbene Zeit zu Grabe zu tragen und eine neue zu verkünden. Bedeutet ja doch Rabelais' tolle Geschichte vom Könige Grandgousier, seinem Sohne Gargantua und seinem Enkel Pantagruel, wenn überhaupt irgend etwas, dann eine Versinnbildlichung des Abstreifens mittelalterlicher Ungeschlachtheit durch die klassische Bildung und das Vordringen zu edler Menschlichkeit. Darum kämpft Rabelais gegen die Finsternis, den Aberglauben auf allen Gebieten menschlichen Wissens, unter dem er selbst oft genug gelitten: gegen die Haarspalterei der Theologie, die Wortklauberei der Rechtswissenschaft, die Pedanterei der Jugenderziehung, die weiße Magie der Heilkunde. In mancher Hinsicht erinnert er an Cervantes, der ja auch in seinem Don Quijote eine auf Nimmerwiederkehr geschiedene Kulturepoche begräbt. Aber Rabelais hat mehr als Cervantes dazu beigetragen, dieses Begräbnis herbeizuführen: als Cervantes den sinnreichen Ritter der Mancha verspottete, gab es längst schon kein wahres Rittertum mehr; dagegen waren des Rabelais Kämpfe gegen die Gebrechen seiner Zeit keine Kämpfe gegen Windmühlen oder harmlose Hammelherden. Cervantes' Satire ist kunstvoller, anmutiger als die des Rabelais; aber dieser führt seine Streiche nach allen Seiten; er schwingt keine lustige Pritsche und schlägt keine zierlichen Fechtspielquarten, sondern er schlägt

mit Keulen und Morgensternen um sich, und wohin er trifft, da fließt Blut.

Trotz solcher Gestalten wie Gargantua, Bruder Johann, besonders aber Panurg, ist Rabelais kein wirklicher Menschenschöpfer gewesen, so wenig wie sein einziges literarisches Werk, eben „Gargantua und Pantagruel", eine wirkliche Kunstschöpfung ist. Dazu fehlte ihm vor allem das künstlerische Maß. Er gerät sogleich aus Rand und Band; das reintierische Leben ist so überschäumend in ihm, daß ihm die Augen wie blutig unterlaufen und trübe sehen. Hat er eine lustige Geschichte erdacht, — gleich streckt er sie und zerrt sie, beäugelt sie von allen Seiten, spickt sie mit hunderten von Beiworten, eines toller als das andere, und — ermüdet. Man kann von Rabelais nicht viel hinter einander lesen; er ist wie junger Wein, ihm unterliegt der Stärkste. Aber gleich jungem Wein ist er ein Sorgenbrecher wie wenige, eine wahre Herzstärkung in Trübsal, und ein vortreffliches Gegengift gegen die Literatur der Lüsternheit, des Kitzels; so etwas wie ein — Schlammbad. Denn das ist mit keiner Berufung auf die „gesunde Sinnlichkeit", die „natürliche Derbheit" der Altvorderen abzuschwächen; man watet beim Lesen Rabelais' durch endlose Kotlachen und muß um des wirklich Spaßhaften, ja Humorvollen willen ganze Kübel mißduftenden Spülichts mit in den Kauf nehmen. Wenn es dafür überhaupt eine Entschuldigung gibt, so liegt sie darin: Rabelais war ein Gallier und er schrieb für reife Männer, nicht für Frauen und Kinder, und wurde auch nur von reifen Männern gelesen. Dazu kommt, daß er zwar roh über alle Maßen, knotig und zotig ist wie kein anderer, aber nicht im mindesten lüstern und schlüpfrig. Geschlechtliche Vorkommnisse sind ihm, dem Arzte, ganz natürliche Dinge, die er stets mit dem kurzen, rohen Wort bezeichnet, gerade so wie alle übrigen menschlichen Dinge. Daß in diesem Punkte die französische Sprache überhaupt

schamloser ist als die germanischen Sprachen, wurde schon ausgeführt.

Ich nannte die Gestalt des Panurg die noch am ehesten lebensfähige. Panurg ist mit offenbarer Lust von Rabelais geschildert worden; sein erstes Auftreten erfolgt mit unwiderstehlichem Schwunge, und auch manche andere Hanswurstereien dieses kecken Phantasiegeschöpfes, so vor allen die Geschichte mit den ersäuften Hämmeln, kommen dem Besten gleich, was der Volkswitz aller Orten an solchen Gestalten wie Till Eulenspiegel oder Sancho Pansa geleistet. Die derbsten Übertreibungen abgerechnet, ist Panurg das Musterbild des Gaulois nach Rabelais' Herzen: immer lustig, frech, bedenkenlos, ein Zungenheld in allen europäischen Sprachen, boshaft und dabei doch anhänglich, mit allen Hunden — im buchstäblichsten Sinne — gehetzt, und gleich der Katze bei jedem Fall auf die Beine fallend. Panurg ist das, was der Deutsche grob einen Schlingel, der Franzose mit halbem Neide ein mauvais sujet nennt. Seine schlimmsten Streiche erzählt Rabelais mit einem unerschütterlichen Behagen, etwa im Ton eines Vaters, der auf seine Range von Buben im tiefsten Herzen stolz ist. Danach klingt es garnicht so unwahrscheinlich, was man sich von Panurgstreichen Meisters Rabelais selber erzählt; sie mögen zum Teil nach ähnlichen Geschichten seines Buches ihm zugeschrieben worden sein, — der Sachverhalt kann aber auch umgekehrt liegen. So soll Rabelais sich einst in einer Kapelle auf den Sockel gestellt haben, auf dem sich zuvor das Standbild eines Heiligen erhoben, und dort habe er die in Andacht zu den Füßen dieses sonderbaren Heiligen knieenden Beter plötzlich durch wüste Narrenspossen entsetzt. Ein andermal habe er, an Geldmangel gleich Panurg leidend, sich freie Reise nach Paris dadurch verschafft, daß

er den Argwohn auf sich gelenkt, er wolle die königliche Familie vergiften. Jedenfalls hat Panurg in mehr als einem Zuge eine starke Familienähnlichkeit mit seinem literarischen Erzeuger.

Hier die beiden Hauptstellen aus der Schilderung dieses Lieblingsgalgenstricks Meisters Rabelais: die Hammelgeschichte und die Predigt Panurgs über Schuldner und Gläubiger.

Panurg hat von einem spitzbübischen, frechen Viehhändler auf dem Schiff einen Hammel um schweres Geld erstanden:

— — „Plötzlich wirft Panurg, ohne ein Wort zu sagen, seinen widerstrebenden und blökenden Hammel ins Meer. Sogleich fangen die anderen Schafe an zu schreien und zu blöken und eines nach dem andern sich hinterdrein ins Meer zu werfen. Alle drängen, wer zuerst von ihnen dem Kameraden nachspringen soll. Sie aufzuhalten, war ganz unmöglich. Der Kaufmann, der zu seinem nicht geringen Entsetzen seine Hämmel so vor seinen Augen zu Grunde gehen und ersaufen sah, tat alles Erdenkliche, um sie zurückzuhalten; aber vergebens — einer nach dem andern sprang ins Meer und ersoff." — —

Am Ende wird der Viehhändler samt seinen Knechten von den Hämmeln mit ins Meer hinabgerissen, und —:

— — Während dies vor sich ging, stand Panurg mit einer Ruderstange in der Hand neben der Schiffsküche, doch nicht, um den Schafknechten damit beizuspringen, sondern um zu verhindern, daß sie etwa wieder am Schiff emporkletterten und so dem Tode entgingen. Wobei er ihnen nach allen Regeln der Rhetorik vordemonstrierte, wie nichtig und erbärmlich diese Welt und wie herrlich und glückselig dagegen das Leben im Jenseits sei." — —

Als ihm Bruder Johann, der Mönch, einwendet, er hätte den Spaß ja billiger haben und sein Geld für den ersten Hammel behalten können, erwidert Panurg:

„Was kümmre ich mich um das lausige Geld! — Mir ist der Spaß, bei Gott, mehr wert als fünfzigtausend Franken." —

Lustiger als dieser grausame Spaß ist der Abschnitt: „Was Panurg zum Lobe der Schuldner und Gläubiger sagte":

— — „Aber wann denkst du denn aus deinen Schulden herauszukommen?“ fragte Johann. „An den griechischen Kalenden,“ erwiderte Panurg, „wenn alle Welt zufrieden sein wird und jeder sich selbst beerbt. Gott bewahre mich davor, daß ich je herauskomme; kein Mensch würde mir dann mehr einen Heller leihen. — Nichts Besseres, als Schulden haben! Da bittet man unablässig den lieben Gott für dich, daß er dir ein gesundes, glückliches, langes Leben schenke, und weil man fürchtet, sein Geld bei dir zu verlieren, so redet man vor den Leuten nur das Beste von dir, damit sich immer Neue finden, die dir borgen, neue Quellen fließen, und alte Löcher mit frischem Lehm zugeschmiert werden können, den andere hergeben sollen.“

„Wahrhaftig, wenn ich's recht bedenke, so tut Ihr mir ein schweres Unrecht an, daß Ihr mir meine Schulden und meine Gläubiger so unter die Nase reibt, denn eben darauf bilde ich mir nicht wenig ein. Ich meine, es sei etwas Herrliches, Verehrungswürdiges und Erstaunliches, daß ich, entgegen der Lehre aller Philosophen, die behaupten, aus nichts könne nichts werden, ohne Grundsubstanz etwas gemacht und geschaffen habe. Was geschaffen? Eine Menge schöner und guter Gläubiger, — denn das behaupte ich bis zum Scheiterhaufen (exklusive!), Gläubiger sind schöne und gute Geschöpfe. Wer nicht leiht, ist ein häßliches und böses Geschöpf, eine Ausgeburt der Hölle!“ — —

Es bleibt noch eine Seite in Rabelais, die ihn für die Sprachgeschichte seines Vaterlandes zu einem der wichtigsten Schriftsteller macht: Rabelais ist in einer Weise sprachschöpferisch für Frankreich gewesen, wie nur jemals Luther für Deutschland. Sein Französisch ist an Markigkeit und Farbensattheit nie wieder erreicht worden. Zu seinen Werken greift in Frankreich jeder Schriftsteller, der sein Sprachgefühl aus der Phrasendrescherei unseres Zeitungsjahrhunderts durch ein Stahlbad in echtgallischer Beredsamkeit alten Schlages retten will. Der französische Schriftsteller, ja mancher Zeitungschreiber weiß sich keinen besseren Rat, wenn er sich an Gefühl und Verständnis der breiten Massen wendet, als rabelaisisch zu schreiben. Molière und Lafontaine, Balzac und selbst Musset haben nachweislich aus Rabelais sprachliche Anregungen geschöpft. Mit dieser Schreibweise ist oft genug Mißbrauch getrieben worden, aber immer trat die beabsichtigte Wirkung ein; ein Beispiel schlimmster Art war der „Père Duchesne“ zur Schreckenszeit.

So begrüßt er uns am Eingang zur Literatur Neu-Frankreichs, dieser weingerötete Mönch, Arzt, Lehrer, Pfarrer und unerschöpfliche Witzbold, — „Frankreichs großer Spaßmacher", wie Baco von Verulam ihn genannt; „ein Weiser und ein Narr zugleich", wie sein Landsmann Béranger ihn bezeichnet hat. Mitten in der Renaissance-Strömung aufgewachsen, bietet er das beste Bild jenes ringenden Zeitalters, gleich einem Januskopf rückwärts schauend in die für immer abgetane Welt ungeschlachter Derbheit nach Art seiner Helden Grangousier und Gargantua, — und wiederum vorwärts blickend in die Zeit, in der sich Frankreichs feinere Prosa und Frankreichs klassisches Drama vorbereitete.

Rabelais' Bedeutung für die Weltliteratur wird angedeutet durch die Nachahmungen Fischarts und durch die spanischen „Schelmenromane", die unzweifelhaft auf ihn zurückzuführen sind. In Frankreich ist er noch heute ein vielgelesener Liebling des höhergebildeten Publikums, und seit Gustave Doré dem „Gargantua" und „Pantagruel" seinen Zeichenstift geliehen, sind Rabelais' Riesen und Narren in weiten Kreisen zu wohlbekannten Gestalten geworden. So oft die gallische Rasse in Frankreich sich auf ihren innersten Geist besinnen wird, ist Rabelais das literarische Schiboleth, an dem sich die geistigen Führer erkennen und sammeln.





V.

Michel de Montaigne.

(1533—1592.)

„Dies ist ein Buch guten Glaubens, lieber Leser. — Wäre es geschrieben worden, um Weltgunst damit zu erwerben, so hätte ich mich mit geborgten Schönheiten geziert. Ich will aber, daß man mich in meiner einfachen, natürlichen und alltäglichen Art sehe, ohne Kunstgriffe und Aufputz; denn ich selbst bin der, den ich hier schildere. Meine Gebrechen wird man beim Lesen auf frischer Tat betreffen, dazu die Lücken und die naturwüchsige Form meines Wesens, soweit die schuldige Ehrerbietung vor den Lesern mir dies erlaubt. — So bin ich also selber der Stoff meines Buches. Es ist nicht in der Ordnung, Leser, daß du deine Muße mit einem so nichtigen und eiteln Gegenstande verbringest; darum Lebewohl. — Auf Schloß Montaigne, den 12. Juni 1580."

So lautet die Vorrede des Werkes, das für die französische Prosaliteratur vorbildlich geworden, der Essais von Michel de Montaigne.

Montaigne ist der größte Plauderer Frankreichs. Er hat in freier Schöpferkraft Form und Stil, ja selbst den Namen seiner einzigen schriftstellerischen Hinterlassenschaft erfunden; Essai in der Bedeutung eines Aufsatzes über ein abgegrenztes Wissensgebiet ist zuerst von Montaigne, später erst von Lord Bacon ohne Angabe seines Musters angewandt worden.

Vor Montaigne verstand die französische Sprache nicht zu plaudern, also gerade das, was heute einen ihrer wesentlichsten Reize ausmacht. Die Sittenprediger, die Gottes-

gelahrten, die Staatsrechtslehrer, die Flugschriftenmacher — alle schrieben sie jenen zopfigen, phrasenhaften, geschwollenen Stil, den sie durch die Nachahmung Ciceros sich zu eigen gemacht und der dem wahren Wesen des Französischen aufs äußerste widerspricht. Montaigne hat zuerst die besondere Fähigkeit seiner Muttersprache zur schlagenden Kürze richtig benutzt: ein flüchtiger Blick auf die äußere Erscheinung seiner Essais zeigt, daß sein Satzbau von einer geradezu quecksilbrigen, hin- und herspringenden Lebhaftigkeit und dabei doch knapper Gedrungenheit ist.

Ein Plauderer, ein Schriftsteller mehr fürs Zuhören als fürs Lesen, das ist Montaigne, und seine Essais sind kaum ein Buch, sondern eher ein Vortrag mit lebendiger Stimme. Selbst beim Lesen ist es uns, als hören wir des Verfassers Stimme und als sehen wir seine Augen zutunlich auf uns gerichtet.

Montaignes Stil ist vornehmlich der Stil der französischen Unterhaltung gebildeter Kreise. Er will nicht beweisen, nicht die Meinung eines andern zankend bekämpfen und widerlegen, wie das die Art deutscher Unterhaltung ist, sondern er will eben nur anmutig unterhalten. Darum ist's ihm auch ziemlich gleichgültig, worüber er plaudert: kann doch der gescheite Mensch an allem seinen Witz, seine Belesenheit, seinen gesunden Menschenverstand zur Geltung bringen. Die Kunst, über ein Nichts reizvoll zu plaudern und zu schreiben, diese echtfranzösische Kunst, Montaigne besitzt sie in seltenem Grade. Natürlich artet diese Kunst auch wohl bisweilen in Geschwätzigkeit aus, aber dann ist es eine liebenswürdige, formenschöne Geschwätzigkeit, und bei dem geselligeren Wesen der Franzosen im Vergleich mit deutscher Art dürfen wir an diese Plauderliteratur nicht unpassende Maßstäbe legen.

Man merkt überall, daß Montaigne ohne Vorbedacht, ohne Plan noch Ziel schreibt. Wie etwa bei einem rich-

tigen Liebesbrief, so gehört des Lesers Liebe dazu, um sich an diesem scheinbar zwecklosen Geplauder zu erfreuen. Ob er über die Unsterblichkeit der Seele, über die Furcht vor dem Tode, oder — über den Gebrauch der Kutschen und Sänften schreibt, ist Montaigne für seinen schriftstellerischen Zweck gleich. Kapitelüberschriften hemmen ihn nicht im mindesten: so handelt der Essai „Von den Kutschen“ von allem nur nicht von Kutschen, am meisten von den Tugenden, die einen Herrscher zieren. Und mit der prächtigen Offenherzigkeit, die ihn auszeichnet, sagt Montaigne selbst von seiner Schreibart:

„Ich schweife ab, aber mehr aus Leichtsinn als aus Rücksichtslosigkeit. Meine Gedanken folgen einander, aber manchmal sehr von weitem. — Die Überschriften meiner Kapitel geben nicht immer den Inhalt an; oft enthalten sie nur eine entfernte Andeutung. — Ich liebe die poetische Gangart in Sätzen und Sprüngen; es ist das, wie Plato sagt, eine leichtbeschwingte, flüchtige, dämonische Kunst. Hergott! welche Schönheiten liegen doch in diesen lustigen Seitensprüngen, in dieser Abwechselung, und desto mehr, je mehr die Laune und der Zufall sie leiten. Den unaufmerksamen Leser trifft die Schuld, wenn er meinen Faden verliert, nicht mich.

Mein Stil und mein Geist sind gleichgesinntes fahrendes Volk. Wer sich nicht ein bißchen Narrheit gefallen lassen will, dem wird statt dessen ein groß Stück Dummheit beschert.“

Und mit einer wahrhaft bezaubernden Drolligkeit fügt er hinzu:

„Da ich die Aufmerksamkeit des Lesers nicht durch das Gewicht des Inhalts fesseln kann, so hab ich schon ein gut Stück bei ihm gewonnen, wenn ich ihn durch meine Kreuz- und Quersprünge festhalten kann. Ihr werdet mir einwenden: sehr gut und schön, aber hinterher wird er bereuen, sich von dir auf diese Weise belustigen gelassen zu haben. Immerzu, — aber belustigt hat er sich nun doch einmal mit mir!“

Das ist dieselbe Stelle, wo er sich gegen das Streben verwahrt, etwa durch erkünstelte Dunkelheit den Schein der Tiefe zu erwecken. Klarheit gehe ihm vor allem, und er tadelt den Aristoteles, der sich seiner Schwerverständlichkeit selbst einmal rühme. — So äußert sich der französische Hang zur Klarheit schon im 16. Jahrhundert mit vollem Zielbewußtsein.

Montaigne hat seine Bildung aus ähnlichen Quellen gesogen, wie Rabelais, — mit Ausnahme der Theologie und der Heilkunst. Sein Lehrmeister in der französischen Sprache war der Volksmund; sein gelehrtes Wissen hatte er aus den griechischen und römischen Schriftstellern, mit denen er von frühester Jugend auf vertraut gewesen. Jeder dritte Satz enthält darum entweder eine wörtliche Anführung oder ein Beispiel aus den Werken des Altertums. Bei Montaigne aber ist diese Gelehrsamkeit viel mehr zu Fleisch und Blut geworden als bei Rabelais. Dieser führt die Alten an entweder zum Spott oder aus einem in der Renaissancezeit ganz allgemein verbreiteten und selbst von den freiesten Geistern geteilten Dünkel auf altsprachliches Wissen. In Montaignes Essais hat der Geist, nicht die Form der Renaissance weitere Fortschritte gemacht. Die Entlehnungen aus allen möglichen Klassikern und die Bekräftigung seiner Beobachtungen durch Beispiele aus dem Leben der alten Völker sind nur das fremde Gewand für einen durchaus eigenen Inhalt. Er schreibt die Römer aus, aber er denkt wie ein Gallier. Vor allem schreibt er wie ein Gallier, und nichts ist besser geeignet, uns die kraftvolle Widerstandsfähigkeit französischen Wesens und Stils gegen das Römertum zu erweisen, als gerade das Beispiel des klassischsten der Klassiker: Montaignes. Sein Vater ließ den Knaben nur lateinisch sprechen, so daß er mit sechs Jahren geläufig Ciceronianische Phrasen hersagte, aber noch nicht französisch verstand. Das hat nicht verhindert, daß Montaigne in seinen Essais ein wahrhaft klassisches Buch der französischen Sprache geliefert hat, und zwar eines, das im Stil so gut wie gar keine Spuren fremdsprachlichen Einflusses aufweist.

Rabelais ist der Gaulois aus den Niederungen der Gesellschaft, Montaigne der aristokratische Günstling der gallischen Muse. Welch ein kräftiges, saftvolles, zierlich-altfränkisches Französisch. Welche ungesuchte Einfalt. Welche

heitere Männlichkeit bei all dem kindlichen Geplauder. Wer die französische Sprache nicht bewundern oder gar beneiden, nein wer sie liebgewinnen will, der lese Montaignes Essais. Zugleich wird ihm dann klar werden, nach welcher Richtung das Jahrhundert Ludwigs XIV. auf die französische Sprache seinen Einfluß geübt hat. Montaigne wie Rabelais gehören der glücklichen Zeit ihrer Sprache an, da noch kein akademischer Schulmeister wie Boileau sich anmaßte, ein hochbegabtes Volk zu lehren, wie es sich ausdrücken müsse, um literarisch hoffähig zu sein. Das war jene Zeit, in der noch nicht die spanischen Stiefeln des „erhabenen Stils" und die Halseisen des tyrannischen Versbaues erfunden worden, — jene Zeit, da man noch den Mut hatte, seinen eigenen Stil zu schreiben, statt eines gnädig gebilligten Hofstils. Montaigne hat mit einer bei ihm seltenen Entschiedenheit sich über diesen Punkt geäußert; für ihn ist das Recht der schriftstellerischen Persönlichkeit, das Recht, sich selbst zu leben und zu geben mit allen Tugenden und Fehlern, das unveräußerlichste, und dessen Ausübung der Prüfstein aller Schriftstellerei. Hier stehe diese weniger bekannte, schöne Stelle (Buch III., Kapitel 5):

— — „Aus diesem Grunde (nämlich um sich selbst so unverfälscht wie möglich zu geben) kommt es mir auch sehr zu statten, daß ich bei mir zu Hause, auf dem Lande in der Wildnis schreibe, wo Niemand mir helfen noch mich verbessern kann; wo ich für gewöhnlich mit Leuten verkehre, die ihr lateinisches Pater noster kaum, Französisch noch schlechter verstehen (nämlich mit provenzalisch sprechenden Gascognern). Ich hätt es anderswo besser geschrieben, aber das Werk wäre dann weniger ganz mein gewesen: und sein Endzweck und sein einziger Wert ist der, ganz und gar mein zu sein." — —

Und auf die Einwürfe, daß er Redewendungen seiner Heimat, der Gascogne, einstreue, daß er kein Blatt vor den Mund nehme, erwidert er einfach, aber schlagend:

„Spreche ich denn nicht so? Drücke ich mich nicht durchweg lebendig aus? Ja! Nun, das genügt mir, ich habe erreicht, was ich erstrebt habe; jedermann erkennt mich in meinem Buch, und mein Buch in mir."

Man könnte Montaigne, bei der Art, wie er immer nur sich zum Gegenstande der Untersuchung macht, sehr wohl mit seinen eigenen Worten schildern. Seine Essais sind ein Spiegel, der nur ein Bild zurückzuwerfen vermag: das des Verfassers. Nach sich beurteilt er alle Menschen und Dinge, ohne sie zu verurteilen, wenn sie mit seinen Anschauungen nicht stimmen. In den meisten Fällen hat er über sich das treffendste Urteil gefällt, so wenn er von seinem Stil sagt, er sei

„eine einfache und naive Sprache, dieselbe auf dem Papier wie auf den Lippen; eine saftreiche und nervige Sprache, kurz und gedrungen, mehr heftig ja wild, als zart und gepflegt, eher schwierig als langweilig, frei von Ziererei, regellos, aus allen Näten (décousu) und kühn.“ —

Ja, das ist sie: aus allen Näten, ganz nach der Art sehr lebhafter Menschen, die beim Aussprechen eines Gedankens durch eine verwegene Gedankenverbindung auf etwas ganz entlegenes kommen und nun sprungweise auf diesen neuen Gesprächsstoff eingehen, ohne auch nur den Versuch einer Überleitung zu machen. Eine Art literarischen Spazierganges ohne festes Ziel, aber keine Geschäftsreise. — So schreibt hundert Jahre nach Montaignes Essais die größte Briefplaudrerin: Madame de Sévigné; so läßt nach abermals hundert Jahren Diderot seinen „Neffen Rameaus“ sprechen. Montaigne ist der Ahnherr dieser Meister des französischen Plaudertons, bei denen es aus dem Hundertsten ins Tausendste geht („mit verhängtem Zügel“ wie Madame de Sévigné von sich sagte), bei denen man sich aber besser belustigt und darum auch mehr lernt, als bei den nach allen Regeln der Schulweisheit kunstgerecht aufgebauten Abhandlungen solcher Schriftsteller, die nur das Katheder, aber nicht den Plaudersessel der feinen Welt kennen.

Das Plaudern läßt nun freilich große Tiefe oder Kraft der Überzeugung nicht zu, und so ist Montaigne auch inhaltlich das, was sein Stil ausdrückt: er behandelt die schwierigsten Fragen im Plauderton und mit keiner größeren

Gründlichkeit, als das Unterhaltungsbedürfnis sie erfordert. Anlage und philosophische Überzeugung ergänzen einander bei Montaigne: er ist eine heitere Natur, keiner großen Leidenschaft fähig; zu sehr Weltmann, um nicht frühzeitig erkannt zu haben, daß man mit dem Hervorkehren einer einseitigen Weltanschauung sich schadet und andere verletzt. Von der Unmöglichkeit durchdrungen, über irgend eine Frage die letzte Wahrheit zu ergründen, wirft er leicht spottend die Lippen auf zu seinem berühmten Wort: „Was weiß ich?" — was gar nicht so weit verschieden ist von Rabelais' letztem Wort: „Ich gehe ein großes Vielleicht zu suchen." Man kann nichts sicher wissen, denn alles auf Erden ist nur bedingt wahr, nichts ist die letzte Weisheit; bei Gott allein ist die vollkommene Gewißheit, — im Menschenwerk und Menschenwitz ist sie nicht.

Man hat Montaigne aus dieser Zweifelsucht einen Vorwurf gemacht; Pascal hat sogar das harte Wort über ihn gesprochen: „Die Unwissenheit und die Sorglosigkeit sind zwei angenehme Kopfkissen für einen entsprechend beschaffenen Kopf." Aber Montaigne und Pascal vertreten eben zwei grundsätzlich verschiedene Weltanschauungen, die sich noch oftmals im Laufe der Geschichte Frankreichs befehden, ja sich während der großen Revolution wechselseitig zum Schaffot verdammen werden. Pascal glaubt nicht allein an eine ewige Wahrheit, sondern auch an deren Zugänglichkeit für den menschlichen Verstand oder doch für den menschlichen Glauben, und diese Überzeugung macht ihn unduldsam, schroff, macht ihn — um sprachlich und geschichtlich vorzugreifen — zum Jakobiner, denn das Wesen des Jakobinismus ist die Herrschwut der eigenen Meinung. Montaigne ist der duldsame, der nachsichtige, der gesellige Geist, der da weiß, daß alles Zusammenleben der Menschen unmöglich ist ohne Zugeständnisse und Geltenlassen anderer. Er will keine menschliche

Meinung prüfungslos über sich dulden, aber er will auch keine Herrschgewalt über andere ausüben. Es gibt wenige Franzosen, die so sehr wie er von dem Werte der persönlichen Freiheit überzeugt waren. Freisein von Menschen und Dingen, nur sich und seinen geläuterten Neigungen leben: das heißt ihm Menschenwürde, das ist Menschenglück. Hören wir diesen für lange Zeit letzten freien Menschen, denn nach ihm kommt das Jahrhundert der geistigen Knechtung, kommt das Zeitalter Ludwigs XIV. —:

„Ein Fürst gibt mir viel, wenn er mir nichts nimmt, und tut mir Gutes genug, wenn er mir nichts Schlechtes tut; weiter verlange ich von ihm nichts. — Wie inständig flehe ich zur heiligen Barmherzigkeit Gottes, daß ich niemals einem Menschen einen ganz besonderen Dank schulden möge! — Es ist ein kläglich Geschick und Ungefähr, abzuhangen von einem andern. Ich habe nichts so zu eigen, wie mich! — — Solche, die ich so leichten Herzens sich aller Welt hingeben sehe, würden es bleiben lassen, wenn sie wie ich die Süßigkeit reiner Freiheit schmeckten. — Wie hart ist die Knebelung für einen Menschen, der die Freiheit seiner Ellbogen nach allen Seiten hin wahren will!"

Ein Mann, der so leidenschaftlich auf seine eigene Unabhängigkeilt hielt, mußte duldsam sein gegen Andersdenkende. Darum soll er als Richter in Bordeaux — man hatte ihn ohne sein Bewerben gewählt — keine besonders glückliche Rolle gespielt haben: für die Zeit der Kämpfe zwischen Katholiken und Hugenotten war er nicht der rechte Richter; dazu war er viel zu unparteiisch, so sehr, daß er meist von dem Rechte beider streitender Parteien überzeugt war! In dem berühmten Kapitel 12 (Buch II) spricht er sich über die Veränderlichkeit menschlicher Gesetze unverhohlen aus. Er wünscht wohl, es möchte anders sein; aber wie aus dem Labyrinth der je nach Zone und Zeiten grundverschiedenen Sitten und Satzungen sich herausfinden? Wer Montaigne bloß für einen zweifelnden Spötter gehalten, der wäge die schönen Worte des erwähnten Kapitels:

„Was sagt uns also in solcher Notlage die Philosophie? — „Folget den Gesetzen eures Landes!" — Das will sagen, dem schwankenden Meer der Meinungen eines Volkes oder eines Fürsten, die mir die Gerechtigkeit mit

ebenso viel Farben und unter ebenso viel Gesichtern darstellen werden, wie es Wandelungen der Leidenschaft in ihnen gibt. — Nein, ein so bewegliches Rechtsgefühl hab ich nicht. Wo bleibt da die Tugend, wenn das, was gestern in Geltung war, heute nichts mehr gilt, und wenn das Überschreiten eines Stromes ein Verbrechen daraus macht? Was ist das für eine Wahrheit, die als solche nur diesseit eines Berges, jenseit aber als Lüge angesehen wird!"

So spricht kein Spötter, sondern ein aufrichtiger Mann, der einen trostlosen Zustand malt, ihn aber beklagt.

Was bleibt unter solchen Verhältnissen und bei solcher Erkenntnis von der bedingten Wahrheit alles Menschlichen — dem denkenden, unabhängigen Geiste? Das eigene Ich, die offenbekannte Persönlichkeit und, wenn man will, die Eigenliebe. In der Philosophie hat Descartes nach Montaignes Beispiel das einseitig persönliche Denken des Menschen zum Ausgang seiner Weltauffassung genommen, — in der Sittenlehre ist Rochefoucault denselben Spuren gefolgt.

Die Eigenliebe nun, wie Montaigne sie mit liebenswürdiger Offenheit sich selbst nachsagt, ist — die Eigenliebe der meisten guten Menschen. Man gesteht dergleichen nicht gern ein, kaum sich selber, aber es ist darum nicht minder wahr. Montaigne hat verzichtet auf die Erforschung der unbedingten Wahrheit außer sich selbst. „Was weiß ich?" Nur Gott weiß alles. Aber er, Montaigne, ist ihm zur Hand; den kann er untersuchen, ergründen, erkennen. Und so geht er ans Werk, „hungrig nach Selbstkenntnis," wie er so schön sagt, und schreibt seine drei Bücher Essais, die unter dem Vorwande, von allem möglichen Wissenswerten zu reden, doch einzig und allein von dem Verfasser selber handeln. Er hat ja auch dem Leser in der Vorrede reinen Wein eingeschenkt: „Ich selbst bin der Stoff meines Buches."

Dieses Vorhaben, sich selbst zu schildern, hat er mit einer Aufrichtigkeit des Willens ausgeführt, die in aller Literatur nahezu einzig dasteht. Mit Jean Jacques Rousseaus

innerlich verlogenen „Bekenntnissen“ verglichen, steigen Montaignes Essais zu einer Höhe menschlicher Wahrheit, die vor ihnen allenfalls Augustinus, nach ihnen kein Sterblicher mehr erreicht hat, jedenfalls kein Franzose.

Der am häufigsten wiederkehrende, von Montaigne geradezu gehätschelte Zug seines Wesens ist eben seinem Hang nach edler menschlicher Geselligkeit — sein Freiheitsinn, d. h. seine Abneigung gegen irgend welche Botmäßigkeit. Er lehnt es nicht ab, anderen oder dem Staatswesen zu dienen, aber die Freiheit seiner Seele darf darunter nicht leiden. In ihm war nichts von dem, was die Engländer einen public-spirited man nennen, nichts von Gemeinsinn. Wie sollte auch in einem selbstherrlich regierten Lande dergleichen gedeihen? Kann man die Selbstanschwärzung weiter treiben, als Montaigne es getan in dem Bekenntnis (Buch III, Kapitel 10):

„Wenn man mich zuweilen zur Leitung fremder Angelegenheiten veranlaßt hat, so habe ich versprochen, sie in die Hand, aber nicht ans Herz und in die Nieren zu nehmen; mich damit zu befassen, nicht mich mit ihnen zu vermengen; mich um sie zu kümmern, ja, — mich für sie zu erhitzen, keineswegs. Ich gebe acht auf sie, aber ich brüte nicht über ihnen. Ich habe genug mit dem Drangsal zu schaffen, das ich im eigenen Leibe und Leben verspüre, ohne mir auch noch fremde Drangsale aufzupacken. —

Die Menschen vermieten sich; ihre Fähigkeiten gehören nicht ihnen, sondern denen, in deren Dienst sie treten. Diese Art der meisten Menschen behagt mir nicht. Man muß die Freiheit seiner Seele hegen und pflegen, sie nur im äußersten Notfall aufs Spiel setzen, und solche Notfälle sind recht sehr selten, wenn wirs genau betrachten.“

Um so liebenswerter aber wird uns dieser scheinbar eingefleischte Selbstsüchtling durch seinen Freundschaftsbund mit dem jung verstorbenen, sehr talentvollen Schriftsteller Etienne de la Boëtie, dem Verfasser einer wegen ihres Freimuts erstaunlichen Schrift: „Von der freiwilligen Knechtschaft“. Boëtie ist als ein Vorläufer Rousseaus zu bezeichnen; das 16. Jahrhundert hat nirgends, auch in England nicht, eine begeistertere Verherrlichung der persönlichen und bürgerlichen Freiheit hervorgebracht. Mit diesem einsam

dastehenden Manne hatte Montaigne Freundschaft geschlossen so einzig, so ideal, daß man dem bequemen Genußkünstler und Zweifler von Herzen zugetan wird. Der Liebe unzugänglich, hat er sich als ein Held der Freundschaft erwiesen. Die Stelle seiner Essais, worin er nach Boëties Tode jenes Verhältnis geschildert, ist die poetischste, die ergreifendste seines Buches. Goethes Nachruf an Schiller ist eine größere Kunstleistung, er ist aber nicht inniger und jedenfalls nicht annähernd so schlichtnatürlich wie diese Totenklage Montaignes. Sein Bild kann durch keinen herzgewinnenderen Zug vollendet werden — (Buch I, Kapitel 27):

„Was wir gemeiniglich Freunde und Freundschaften nennen, das sind nur Bekanntschaften und Beziehungen, geknüpft durch irgend welche Gelegenheit oder ein Bequemlichkeitsbedürfnis, nur eine Unterhaltung der Seelen. In der Freundschaft, von der ich spreche, mischten sich die Seelen so innig, daß die Stelle nicht mehr sichtbar ist, wo sie sich so mit einander verbunden haben.

Dringt man in mich, warum ich ihn liebte? — so fühle ich, darauf läßt sich nichts andres antworten als: „Weil Er es war, und weil Ich es war!" Jenseit aller Erklärungen gab es eine unerklärliche Schicksalsmacht, die diese Vereinigung zuwege gebracht. Wir suchten uns, bevor wir uns gesehen, und Berichte über einander brachten eine größere Neigung in uns hervor, als es sonst in der Natur solcher Berichte liegt. Es muß wohl eine geheime Absicht des Himmels dabei obgewaltet haben. Wir umfingen einander mit unsern Namen (!), und bei unserer ersten Begegnung, die zufällig auf einem großen Fest und inmitten einer zahlreichen Gesellschaft in der Stadt sich ereignete, fanden wir uns so voneinander eingenommen, so bekannt, so innig verbunden, daß uns seitdem nichts so nahe ging wie Einer dem Andern.

Da unsere Freundschaft so wenig Dauer vor sich hatte und so spät begonnen wurde (denn wir waren zu der Zeit beide reife Männer, und er um einige Jahre älter als ich), so hatte sie keine Zeit mehr zu verlieren und durfte sich nicht richten nach dem Muster der flachen und gewöhnlichen Freundschaften, die zu ihrer Befestigung erst aller möglichen Vorspiele erheischen. Unsere Freundschaft war auf nichts anderes aus als auf sich selber. Ein gewisser feinster Auszug unserer Seelenmischung nahm meinen Willen gefangen und trieb ihn an, sich ganz in seinem Willen zu verlieren, und seinem Willen ging es dem meinen gegenüber nicht anders. — Ich sage: verlieren, denn in Wirklichkeit gab es für keinen von uns mehr ein Mein oder Dein der Seelen."



VI.

Nicolas Boileau.

(1636—1711.)

Boileau hat nicht ein einziges Werk hinterlassen, das den Anspruch erheben kann, zur Poesie, zur großen Literatur zu zählen; — dennoch ist er für den Geist des 17. Jahrhunderts der bezeichnendste Schriftsteller. Neben ihm lebten große Dichter, darunter die drei oder vier, die das klassische Zeitalter der französischen Literatur ausmachen: Corneille, Racine, Molière, Lafontaine; aber den Mittelpunkt bildete Boileau, soweit neben Ludwig XIV. ein zweiter Mittelpunkt des französischen Lebens überhaupt möglich war.

Bei Rabelais und Montaigne erfreuten wir uns an der Ungebundenheit der ursprünglichen Kraft, an dem unverfälschten gallischen Schwunge ihrer jedem Regelzwange trotzenden Persönlichkeit. Boileau vertritt eine Seite des französischen Geistes, die in der Literatur wie in der Politik zu den verschiedensten Zeiten machtvoll sich zur Geltung gebracht: die Tyrannei des geheiligten Ansehens, die Regel, die Herrschaft eines mittelmäßigen Einzelnen über ein ganzes Volk. Von der Stellung, die Boileau als eine Art von unfehlbarem Literaturpapst einnahm, können wir uns heute kaum einen Begriff machen. Die blinde Unterwerfung einer großen Partei unter den Willen eines Mannes, wie

Frankreich sie etwa unter Gambetta erlebt hat, ist nur ein schwaches Abbild der unerbittlichen Allgewalt, die Boileau über die ganze Republik der Literatur im 17. Jahrhundert geübt. Und zwar geübt ohne ein einziges Ehrfurcht gebietendes eigenes Werk aufzuweisen; durch nichts anderes als einen Haufen unbewiesener literarischer Glaubensregeln.

Boileau war ein Staat im Staate Ludwigs XIV. Der König, von seiner eigenen Unzulänglichkeit in literarischen Geschmacksfragen überzeugt, ließ den von ganz Paris als das unfehlbare Orakel angesehenen Boileau seines Amtes walten. Auch er, der rücksichtloseste Selbstherrscher, den die Welt außer Napoleon gesehen, beugte sich vor der Geschmacksströmung, die von Boileau geleitet wurde.

Des Königs Achtung hatte sich der zum Hofmann geborene Nicolas Boileau gleich bei der ersten Vorstellung erobert. Von dem Monarchen aufgefordert, ihm seine schönsten Verse herzusagen, gehorchte er ohne zu schwanken mit der Stelle aus einer „Epistel an den König“:

L'univers sous ton règne a-t-il des malheureux?
Est-il quelque vertu dans les glaces de l'Ourse,
Ni dans ces lieux brûlés où le jour prend sa source,
Dont la triste indigence ose encore approcher
Et qu'en foule tes dons d'abord n'aillent chercher?

Tiefgerührt durch diese Lobhudelei bewilligte ihm der König auf der Stelle ein Jahrgeld von 2000 Franken. Zeitlebens hat Boileau sich der Gunst Ludwig XIV. erfreut und sie auch verdient.

Boileau war ganz der Mann nach des Königs Herzen: ein Feind aller Eigenart, der geschickteste Schmeichler, aber dabei ein aufrichtiger Bewunderer seines Herrn. Man darf sich Boileau nicht als einen überzeugungslosen, kriecherischen Streber vorstellen, der wider besseres Wissen in die Hymnentrompete stößt. Nein, Boileau glaubte wirklich, das Zeitalter Ludwigs XIV. wäre eines von gleicher künstlerischer

Blüte wie das Perikleische oder Augusteische, und in einer solchen Zeit am Hofe des perrückenumflatterten Augustus den Horaz zu spielen, konnte einen Besseren als Boileau reizen.

Horaz und das feingebildete Römertum — das waren Boileaus Muster. Mit Gewalt kämpfte er seine trotz alledem gallische Naturanlage nieder, um den richtigen Hofkammerton zu treffen, — und man muß sagen: soweit es überhaupt einem Sterblichen möglich ist, aus seiner nationalen Haut hinauszukommen, soweit ist es Boileau gelungen, sich zu entgallisieren. Seine Satiren und Episteln erinnern wirklich von weitem, aber ganz von weitem an Horaz, nicht nur in den absichtlich nachgeahmten Stellen der „Dichtkunst".

Freilich, jener dem ganzen französischen Schriftentum des 17. Jahrhunderts anhaftenden Schablone der Sprache ist auch Boileau nicht entgangen. Das unterscheidet ihn und seine Freunde von den Schriftstellern des 16. Jahrhunderts. Rabelais sowohl wie Montaigne, um nur die größten zu nennen, haben sich ihren Stil selbst geschaffen und sich trotz ihrer klassischen Belesenheit von keinem Griechen noch Römer wesentlich beeinflussen lassen. Boileau, und mit ihm Corneille und Racine, ja selbst Molière und Lafontaine, schreiben mehr oder minder alle dasselbe Französisch, ein Französisch voll feststehender Redensarten, voll immer wiederkehrender Umschreibungen, eine Sprache, in der die Liebe zehnmal mes feux oder mes voeux oder mes flammes, und nur einmal l'amour genannt wird; in der man für Ehe niemals mariage, sondern regelmäßig hymen sagt, und in der man halb im Schlaf halbe Verse erraten kann, nachdem man den vorhergehenden Vers mit seinem Reim gelesen. Das kommt zum Teil daher: im 16. Jahrhundert gab es in Frankreich noch eine Provinzliteratur; Rabelais und Montaigne waren keine Pariser, ihnen schrieben kein

Hof und kein Boileau vor, welche Wörter „edel", welche „niedrig" wären; sie konnten schöpfen und haben geschöpft — der eine aus dem Volksmund der Touraine, der andere aus der farbigen Sprache Südfrankreichs. Seit dem 17. Jahrhundert, seit Malherbe, am bestimmtesten seit Boileau ist die französische Literatur eine Pariser Literatur, und zwar für ein ganzes Jahrhundert zunächst eine Hofliteratur.

Wer nicht nach dem Geschmack des Hofes schreibt, wird unmöglich, wird hinweggestoßen von dem Gnadenborn, der sich in der Form von Jahrgeldern oder literarischen Hofämtern über die Schriftsteller ergießt. Boileau und Racine sind Hofhistoriographen gewesen; — Lafontaine, dessen Erzählungen dem frommgewordenen Liebhaber der Maintenon Greuel waren, hat nicht Amt noch Jahrgeld erhalten und ist nur mit Müh und Not in die Akademie gedrungen.

Boileau war eine Art von literarischem Minister ohne Portefeuille. Der König verließ sich blindlings auf dessen poetischen Geschmack, auch dann, wann er dem eigenen nicht entsprach. Das beweist die vielleicht nicht wahre, aber sehr hübsch erfundene Anekdote: auf die Frage des Königs, wen Boileau für den bedeutendsten dichterischen Zeitgenossen halte, habe er geantwortet: Molière, — worauf der König: Ich hätte das nicht geglaubt, aber Sie müssen das besser verstehen als ich.

Gemißbraucht hat Boileau seine unumschränkte Vertrauenstellung beim Könige niemals. Wie gering man auch über seine eigenen dichterischen Leistungen urteilen mag, — ein besserer Richter über das wahrhaft Bedeutende der Literatur seiner Zeit hat damals nicht gelebt. Dieser sichere Geschmack und die Mannhaftigkeit des Eintretens für seine kritische Überzeugung sind Boileaus bleibende Ehrentitel bei der Nachwelt. Sein Umgang war der beste des damaligen Frankreichs: Racine, Molière und Lafontaine

waren seine Herzensfreunde; der Herzog de la Rochefoucault, Madame de Lafayette (die Verfasserin des schönsten Romans des 17. Jahrhunderts: „Die Prinzessin von Cleve") und Madame de Sévigné sein steter Umgang. Gleich Montaigne liebelos durchs Leben wandelnd, hat auch Boileau aus der Freundschaft die edelsten Freuden seines Lebens geschöpft.

Wo es gilt, da tritt er für seine Freunde ein, — namentlich da, wo in der Freundestat zugleich der ehrliche Kritiker seine Genugtuung findet. Molières Tartuffe wird von der Geistlichkeit an der Aufführung gehindert! Flugs schreibt Boileau in seiner „Rede an den König" gegen die „Bigotten" die kräftigen Verse:

En vain d'un lâche orgueil leur esprit revêtu
Se couvre du manteau d'une austère vertu;
Leur coeur qui se connaît, et qui fuit la lumière,
S'il se moque de Dieu, craint Tartuffe et Molière.

Und als nach dem Tode Molières der Haß der Klerisei dem größten Sohne Frankreichs „ein wenig Erde" als letzte Ruhestätte verweigerte, dichtete Boileau (in seinem Brief an Racine, 1677) jene schöne Totenklage, die einzigen zum Herzen gehenden Verse, die er überhaupt je geschrieben:

Avant qu'un peu de terre, obtenu par prière,
Pour jamais sous la tombe eût enfermé Molière,
Mille de ses beaux traits, aujour'hui si vantés,
Furent des sots esprits à nos yeux rebutés. — —

Daß er die von der Hofgesellschaft verworfene Phädra Racines trotz dem Hofe öffentlich dem erbärmlichen gleichnamigen Stück Pradons vorzog; daß er zu Gunsten des verarmten alten Corneille auf sein Jahrgeld verzichten zu wollen erklärte und so den König zwang, sich des klassischen Ahnherrn der französischen Tragödie anzunehmen, — das sind Züge, die ebenso sehr für Boileaus gutes Herz wie für seinen guten Geschmack zeugen. Auch hat er da, wo er nicht durch irgend eine Regel des Aristoteles, auch nicht durch

einen Machtspruch des Königs beengt war, das gute Recht der wahren Schönheit gegenüber der Hofmode wacker verteidigt. Ergötzlich in dieser Beziehung ist die Stelle seiner offenen Briefe an Perrault (den Verfasser der berühmten „Feenmärchen"), worin er die Worte der Bibel: „Und Gott sprach: es werde Licht! und es ward Licht" — als wahrhaft erhaben bezeichnete. Also es gab im 17. Jahrhundert Schriftsteller, die jene in ihrer Einfachheit großartigen Worte für nicht erhaben hielten!

Sein literarisches Glaubensbekenntnis hat Boileau in der Horaz nachgeahmten „Dichtkunst" (1674) ausgesprochen. Außer einigen platten Redensarten in der Einleitung, wonach ein rechter Dichter unter glücklichem Stern geboren sein müsse, dreht sich diese ganze Schulmeisterei in vier Gesängen um die Regeln, deren Befolgung einem Versemacher den Lorber des Dichters sichert. Regeln, — das ist das Geheimnis. Dazu muß natürlich die Gnade eines Großen in klingender Münze sich gesellen;

„Gar leicht kann ein August uns auch Virgile schaffen"

schreibt Boileau in der vollen Überzeugung, mitten im Zeitalter der Augustusse und Virgile zu leben. Nun, seitdem hat man in der Kenntnis vom Wesen des Dichters einige Fortschritte gemacht und fordert z. B. die tiefe Herzensempfindung gepaart mit schöpferischer Phantasie als unerläßliche Voraussetzungen aller Versschreiberei. Von dergleichen hat Boileau keine Ahnung. „Die Vernunft" und „der gesunde Menschenverstand" sind ihm die Hauptsache in der Poesie:

Aimez donc la raison; que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix.

Und mit einem giftigen Seitenblick auf die üppige Einbilbildungskraft Ariostos rühmt er den gesunden Menschenverstand als das Endziel aller Poesie —:

Evitons ces excès: laissons à l'Italie
De tous ces faux brillants l'éclatante folie.
Tout doit tendre au bon sens.

Als Boileau dies schrieb, waren noch keine vollen hundert Jahre seit dem Erscheinen der Essais von Montaigne verflossen und schlief der Verfasser des Pantagruel erst seit 120 Jahren dem „großen Vielleicht" entgegen.

Boileau schreibt französisch, nicht weil es ein Volk gibt, das französisch spricht, sondern weil ein König und sein Hof in Paris und Versailles französisch lesen. Nichts ist ihm ein ärgerer Greuel als die Anlehnung an die Volkssprache, diese stärkste Stütze der Schöpfer der französischen Prosa im 16. Jahrhundert. Es gibt für ihn nur das Wörterbuch der Sprache von Versailles; außerhalb dessen droht das Chaos und die Verdammnis. Boileau hat keine Ahnung davon, daß jede große Literatur ein Abbild des Geistes des ganzen Volkes sein müsse. Ihm sind Sophokles und Euripides nur die Hofdichter des Perikles; die römische Literatur ist ihm selbstverständlich nur die des Augustus. Begriffe wie „Volk", „Volksliteratur" sind ihm so fremd wie die der Elektrizität oder der Dampfkraft. Für ihn zählt die ganze französische Literatur erst seit dem Jahre 1600, in dem Malherbes, des ersten wohlbestallten Hofpoeten, Gedichte erschienen und der regellosen, der schrecklichen Zeit des „Mittelalters" ein Ende machten. Mit welcher Inbrunst stößt er den Seufzer der Befriedigung aus, da wo er in der „Dichtkunst" nach einer von Unwissenheit strotzenden Übersicht über die altfranzösische Literatur ausruft:

Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence,
D' un mot mis en sa place enseigna le pouvoir
Et réduisit la muse aux règles du devoir.

Die Muse unter dem Joch der „Regeln der Pflicht!" — ein Bild von wüster Komik, aber für Boileau und seine Zeitgenossen das natürlichste Ding von der Welt.

Boileaus „Dichtkunst“ hat seitdem in jeder französischen höheren Schule die Rolle eines literarischen Leitfadens gespielt, — und da wundert man sich, daß die Rückkehr zur Natur, die Befreiung von dem Regelzwange mehr als anderthalb Jahrhunderte, bis zu den Romantikern, hat auf sich warten lassen, ja daß noch heute die Spuren dieser geistigen Verkrüppelung in dichterischen Fragen nicht ganz ausgetilgt sind.

Ludwig XIV. liebte die Poesie nur, soweit sie zur Hofpoesie sich eignete: also die gespreizte, feierliche Tragödie; die Komödie nur mit ihren griechisch tuenden Helden Alcest, Oronte, Clytandre, Damon usw.; sodann die Ode, die Epistel, die Hymne. Darum stand ihm Boileau so nah, denn dieser schrieb nicht nur selbst keine andern Verse, als die mit der Hofpoesie verträglich waren, sondern er bekämpfte auch alles, was in dem geheiligten Bezirk des Hofes sich an volkstümlicher Poesie hervorwagen mochte. Das geschah nicht aus Liebedienerei gegen den Hof, — nein, aus eigener, innerster Neigung. Er hat es selbst Molière nicht verziehen, den er doch aufrichtig liebte, daß er zu solchen Gestalten wie Sganarelle, Scapin oder selbst George Dandin gegriffen. Man höre den unzufriedenen Schulmeister:

> Molière, illustrant ses écrits,
> Peut-être (!) de son art eût remporté le prix,
> Si, moins ami du peuple, en ses doctes peintures
> Il n'eût point fait souvent grimacer ses figures,
> Quitté, pour le bouffon, l'agréable et le fin, — —
> Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe,
> Je ne reconnais plus l'auteur du Misanthrope.

Alles soll feierlich, majestätisch klingen, wo ein Monarch wie Ludwig XIV. weilt. Daher das ganze Heer poetischer Hoftonregeln, die Boileau als literarischer Hausmarschall des Königs aufstellt, und deren Verletzung die allerhöchste Ungnade, zum mindesten den Zorn Boileaus, nach sich zieht.

An einem so wohlgeregelten Literaturhof muß jeder seine bestimmte Stelle kennen; die Ordnung, die „Regeln der Pflicht", der „Menschenverstand", die „Vernunft" herrschen mit erkältender Strenge.

Dazu die völlige Täuschung über das Wesen der antiken Dichtung, und zugleich die Einbildung, den Griechen und Römern in Denkweise und Ausdruck ähnlich zu sein. Es ist nicht zufällig, daß im 17. Jahrhundert jener Mißbrauch der griechischen Mythologie begann, der sich bis zum Ende des 18. mit ungeschwächter Kraft fortpflanzte: Boileau und seine Verehrer glaubten alles Ernstes, daß auch die Griechen und Römer jene mythologischen Zierrate nicht als Ausdruck eines echten religiösen Gefühls angesehen, sondern lediglich dichterische Hilfsmittelchen in ihnen gesucht hätten. Eine Poesie, die jedes Ding beim rechten Namen nennt, ist Boileau unfaßbar. Im dritten Buche seiner „Dichtkunst" schreibt er den Gebrauch jener bis zum Überdruß bekannten mythologischen Flittern ausdrücklich vor:

> Minerve est la prudence, et Vénus la beauté.
> Ce n'est plus la vapeur qui produit la tonnerre,
> C'est Jupiter armé pour effrayer la terre;
> Un orage terrible aux yeux des matelots,
> C'est Neptune en courroux qui gourmande les flots.
> Echo n'est plus un son qui dans l'air retentisse,
> C'est une nymphe en pleurs qui se plaint de Narcisse.

Und mit ernstem Gesicht fügt Boileau hinzu:

> Sans tous ces ornements le vers tombe en langueur,
> La poésie est morte ou rampe sans vigueur,
> Le poëte n'est plus qu'un orateur timide,
> Qu'un froid historien d'une fable insipide.

Seit jenen Tagen hieß für die literarischen Hämmel dieses kritischen Panurgs das Meer stets Neptune, die Weisheit Minerve, der Donner Jupiter, und so die ganze Liste der griechischen und römischen Göttergesellschaft hindurch. Die hübsche Anekdote über Beranger, der zuerst mit

diesem mythologischen Firlefanz gebrochen, ist bekannt, kann aber zum zweiten Mal gelesen werden. Von einem Akademiker gefragt: „Wie würden Sie das Meer in der Sprache der Poesie ausdrücken?“ soll Beranger geantwortet haben: „Das Meer!“ — „Und Neptun, Thetis und Amphitrite?“ — „Die gehen mich garnichts an.“

Unnatur, Regelzwang, Gebrauch: das sind seit Boileaus Tagen die Klippen der französischen Dichtung. Man wird beim Lesen der von seinem Geist beseelten Dichtung des 17. und 18. Jahrhunderts — nicht allein in Frankreich — das Gefühl nicht los, als röche man an eingestaubten, vertrockneten oder ganz und gar künstlichen Blumen. Diese Dichtung hat nicht einmal den drolligen Reiz, den die Rococo-Zeit sonst für uns hat: sie ist steif, ohne malerisch zu sein; sie trägt eine pudrige Perücke, aber keinen zierlichen hochstelzigen Damenschuh, keinen bauschigen Reifrock, nicht einmal ein Schönheitspflästerchen auf einladenden Stellen. Was Boileau von der Poesie sagt, wäre vortrefflich, — auf die Prosa angewandt. Seine eigenen sogenannten Dichtungen sind als eine Art höherer Prosa meisterhaft in der Form, und man begreift nicht, warum er das wenige, was er zu sagen hatte, nicht in Prosa gesagt hat. Gegen einen nichtsnutzigen Reimer schleudert er zwar den Vorwurf: „Warum schreibt er nicht Prosa?“ — aber auf ihn selbst paßt vortrefflich, was der Satiriker Régnier (1573—1613) von Boileaus Vorläufer und Geistesgenossen Malherbe gesagt hatte:

> Nul aiguillon divin n'élève leur courage, —
> Froids à l'imaginer: car s'ils font quelque chose,
> *C'est proser de la rime et rimer de la prose.*

Übrigens haben auch bald nach Boileau einsichtige Franzosen seine Schwäche ganz richtig erkannt; von Marmontel rührt das Wahrwort her:

> Peintre correct, bon plaisant, fin moqueur,
> Même léger dans sa gaîté pénible;
> Mais je ne vois jamais Boileau sensible:
> Jamais un vers n'est parti de son coeur!

Boileau hat erstaunlich wenig neues zu sagen; er ist klar, aber leer. Die Kunst der französischen Literatur, mit einem winzigen Inhalt ein Buch zu machen, hat er verstanden wie ein Meister. Nicht einmal seine Regeln waren besonders neu; aber er wußte sich bei ihrer Aufstellung so geschickt in die Wolke des Gesetzgebers zu hüllen, daß sie erst durch ihn ihre höhere Weihe zu erhalten schienen. Er ist es gewesen, der den Hemmschuh der gesamten französischen Tragödie des 17. und 18. Jahrhunderts: die berüchtigte Forderung der drei dramatischen Einheiten — zwar nicht erfunden, aber in eine leicht zu merkende Fassung gebracht hat; und erst seit Boileau in der „Dichtkunst" den Unsinn bestätigt hatte:

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli, —

galt er als geheiligtes Gesetz. Ähnlich ging es mit Boileaus Verbot der Behandlung religiöser Stoffe.

Wenn wenigstens diese Gesetzmacherei vom grünen Tisch der Literatur mit Geist vorgetragen würde! Aber Boileau entbehrt, merkwürdig genug, so gut wie ganz des französischen „Esprit". Seine Sprechweise ist abgedroschen bis zur platten Dummheit. Von der Ehe weiß er die Neuigkeit: „Hymen hat seine Freuden so gut wie seine Leiden", und aus der „Dichtkunst" ließe sich ohne Mühe eine ganze Sammlung von Vorschriften und Redensarten ausziehen, die selbst zu Boileaus Zeiten dem unbefangenen

Leser wie das körnerloseste Stroh vorgekommen sein müssen.

Und ein solcher Schriftsteller hat Satiren geschrieben! Als Nachahmung der Satiren des Horaz, versteht sich; nur daß Anmut, Witz und jene Geistesfreiheit, wie sie Horaz eigen und unter Augustus möglich waren, Boileau fehlten oder sich mit Ludwigs XIV. Machtwillen nicht vertrugen. Die Kritik, und nun gar die des Satirikers, duldete der König nicht. Auch Molières schärfste dramatische Satiren stammen aus der Anfangzeit Ludwigs XIV., und sein Tartuffe konnte nur mit Mühe die königliche Genehmigung zur Aufführung erhalten.

Was Boileau an Anmut und weltmännischer Begabung, ja was er allenfalls an Esprit besaß, das hat er auf dem Weihrauchaltar höfischer Schmeichelei geopfert. Er kannte alle Höhen und Tiefen dieser wohlgelittenen Kunst und verstand selbst dem verwöhnten Könige neue Wollustgenüsse der Schmeichelei zu verschaffen. Und damit die Süßigkeit nicht auf die Länge schal würde, fügte Boileau das Salz der scheinbaren Offenherzigkeit zu der breiten Bettelsuppe seiner Episteln, Anreden und Oden an den König. Die Schmeichelei macht ihn ordentlich witzig: so wenn er dem Könige, der ihm jammervolle eigene Verse vorgelesen und sein Urteil hören wollte, mit dem untertänigsten Gesichtsausdruck antwortet: „Sire, Ihnen ist nichts unmöglich. Eure Majestät haben schlechte Verse machen wollen, und es ist Ihnen gelungen.“ Gewöhnlich findet Boileau alles an Ludwig XIV. göttlich, einzig, und nichts ist ihm geläufiger, als sich gegen den Vorwurf der Schmeichelei zu verwahren, nachdem er just eine der qualmigsten Weihrauchwolken verbreitet hat. Hier eine jener literarischen Mumien:

Jeune et vaillant héros, dont la haute sagesse
N'est point le fruit tardif d'une lente vieillesse,

Et qui seul, sans ministre, à l'exemple des dieux,
Soutiens tout par toi-même, et vois tout par tes yeux — —
Mais je sais peu louer, — —

Das „Je sais peu louer“ ist unbezahlbar.

Ebenso erbaulich ist der Anfang der 8. Epistel:

Hör auf zu singen, König, sonst hör ich auf zu schreiben.

Diese Epistel ist überhaupt ein wahres Meisterwerk käuflicher Literatur; sie ist das Geschickteste, was dieser einst so mächtige Schriftsteller verfertigt, ein Denkmal seiner eigenen Sinnesart und zugleich ein Kleinod der Kulturgeschichte. Der Raum gestattet nur einige erlesene Verse daraus mitzuteilen:

— — Ton courage, affamé de péril et de gloire,
Court d'exploits en exploits, de victoire en victoire.
Souvent ce qu'un seul jour te voit exécuter
Nous laisse pour un an d'actions à compter.

— — Ma muse, occupée à cet unique emploi,
Ne regarde, n'entend, ne connaît plus que toi!
Tu le sais bien pourtant, cette ardeur empressée
N'est point en moi l'effet d'une âme intéressée.
Avant que tes bienfaits courussent me chercher,
Mon zèle impatient ne se pouvait cacher:
Je n'admirais que toi. Le plaisir de le dire
Vient m'apprendre à louer au sein de la satire.

Um dem Bildnis eines solchen Hofpoeten den letzten Zug zu geben, schließe ich mit den tugendsam entrüsteten Versen, in denen Boileau die Schriftsteller verdammt, die von dem ehrlichen buchhändlerischen Ertrag ihrer Bücher leben. Er hatte das freilich nicht nötig! —:

Travaillez pour la gloire, et qu'un sordide gain
Ne soit jamais l'objet d'un illustre écrivain.
Je sais qu'un noble esprit peut, sans honte et sans crime,
Tirer de son travail un tribut légitime;
Mais je ne puis souffrir ces auteurs renommés,
Qui, dégoûtés de gloire et d'argent affamés,
Mettent leur Apollon (!) aux gages d'un libraire,
Et font d'un art divin un métier mercenaire.

Das schrieb derselbe Boileau, der damals ein Jahresgehalt von mehreren tausend Franken vom Könige als Bezahlung für seine Hymnen und Oden bezog. Es hat eines vollen Jahrhunderts bedurft, um die französischen Schriftsteller auch in ihren Einnahmen vom Hofe unabhängig hinzustellen und damit der Literatur die persönliche Würde wiederzugeben, die sie allemal unter dem Mäcenatentum und der Königsgunst einbüßt.





VII.

Der Herzog de la Rochefoucault.

(1613—1680.)

Boileaus „Dichtkunst" und seine sonstigen literarischen Weisheitsprüche nennen überhaupt das Gebiet nicht, auf dem dieser erlauchte Herzog seinem Titel Ehre gemacht: ein Führer zu sein.

Der Herzog de la Rochefoucault hat seine schriftstellerische Gattung für Frankreich erfunden und ist bis heute ihr berühmtester Vertreter geblieben: des geistreichen, sprachlich vollendeten, zugespitzten Ausspruchs, der Meister der „Aphorismen".

Worin besteht jenes geheimnisvolle Erkennungszeichen des literarischen Frankreichs, das seit nunmehr zwei Jahrhunderten in der ganzen gebildeten Welt als „französischer Esprit" bezeichnet wird? Unserem „Geist" entspricht es nicht genau, wie denn überhaupt zwei Wörter zweier Sprachen für ähnliche Begriffe einander nie völlig decken. Es läßt sich besser fühlen als erklären, — oder erklären doch nur durch Beispiele. Ein Schriftsteller, der Sätze niedergeschrieben wie:

„Es gibt gute Ehen, aber keine entzückenden."
„Die Heuchelei ist eine Huldigung des Lasters an die Tugend."
„Wir haben alle Kraft genug, die Leiden der andern zu ertragen" —

der hat Esprit. — Soll zu den vielen Erklärungen dieser besonderen Eigenschaft französischer Schreibweise eine neue

gefügt werden, so sei Esprit erklärt als die Gabe, das Geheimnis aller Welt in einer durch schlagkräftige Kürze und scharfe Gegensätzlichkeit des Ausdrucks bestechenden Form so auszusprechen, daß alle Welt den Ausspruch um der neuen Form willen auch für inhaltlich neu hinnimmt und in dem Präger des Ausdrucks den Schöpfer des Gedankens sieht.

Auf den Herzog de la Rochefoucault wenigstens und sein einziges Werk: Maximes et réflexions morales (1665) trifft diese Erklärung zu. Der Reiz seiner Aussprüche, 528 an der Zahl, beruht nicht in der Neuheit ihres sittlichen Gehalts, sondern in dem funkelnden Esprit der sprachlichen und gedanklichen Form. Die treffende Kürze des pfeilgespitzten Wortes — sie ists, die uns blendet, entwaffnet, hinreißt. Das hatte vor Rochefoucault keiner fertig gebracht; vor ihm war das Französische eine weitschweifige, behäbige, ja beinahe geschwätzige Sprache gewesen. Man mag von Montaignes Stil alles Schöne rühmen, jedoch Schärfe ist keine seiner Zierden. Montaigne dachte in Sprüngen und verzeichnete jeden Quersprung, auch wenn er ihn vom Ziele abführte. Erst Rochefoucault lehrte sich und die französischen Schriftsteller, nicht die ganze Gedankentätigkeit mit all ihren Zwischenstufen und ihrem Beiwerk von Übergängen sprachlich auszudrücken, sondern nur die letzten Ergebnisse des Denkens, diese aber so wuchtig wie möglich, auszusprechen.

Die deutschen Beurteiler sind nur zu leicht geneigt, diese den Franzosen ganz eigentümliche Art der Schriftstellerei für gleichbedeutend mit Oberflächlichkeit zu halten. Aber auch diese Art ist nur eine Folge des wesentlich geselligen Charakters der französischen Literatur, der lebhafter gefühlten Wechselbeziehung zwischen Schriftsteller und Leser. Der deutsche Schriftsteller läßt den Leser sehr gemütlich und vertraulich in die Gedankenwerkstätte ein; er zeigt ihm alle Späne und Splitter, die bei der Arbeit da-

neben geflogen sind, erklärt ihm alles so eindringlich, daß der deutsche Leser, ohnehin nicht sehr denkhurtig, nun überhaupt nichts mehr selbst zu denken findet, sondern alles aufs beste versteht, gerade so gut wie der Verfasser, und so die Achtung vor Buch und Bücherschreiber verliert.

Ganz anders der Franzose; besonders ganz anders dieser hierin französischeste aller Franzosen: der Herzog de la Rochefoucault. Sein Herzogtum spiegelt sich sogar in seinem Stil wieder. Da ist nirgend eine spießbürgerliche Wichtigtuerei; keine aufdringliche Eitelkeit, die dem Leser zuruft: nicht wahr, dies ist sehr geistreich? — Dieser wahrhaft vornehme Mann läßt niemand zu sich ein bei der Arbeit, er verrät keines seiner Werkstattgeheimnisse, belegt keinen seiner überraschenden Aussprüche durch den Hinweis auf seine Erfahrungen. Deren Reichtum versteht sich bei seinem bewegten Leben in den höchsten politischen und gesellschaftlichen Kreisen ja von selbst. Er bemüht sich nur, jedem seiner Sätze die unumstößliche Form der Überlegenheit zu geben, die einen Widerspruch gar nicht an sich herankommen läßt. Er streitet nicht, er sagt nur seine wohlüberlegte Meinung, ist aber gar nicht neugierig, die Meinung eines andern zu hören. Man hört immer einen Ton hindurch wie: „Ich, der Herzog de la Rochefoucault, habe meine lange Lebenserfahrung in diesen Satz gepreßt, — wer wagt mir zu widersprechen?“ Und das ist ja am Ende das Geheimnis tiefer Aufrichtigkeit, daß sie nicht allein den Schleier hebt von der Seele dessen, der sie an sich selbst übt, sondern uns, die wir ihre Blöße sehen, zugleich unser eigenes Innere enthüllt und um uns alle das Band einer seelischen Vertrautheit schlingt.

Der Herzog de la Rochefoucault gehört der Zeit und dem Wesen nach mehr zur Schule des 16ten Jahrhunderts, als zu der des 17ten. Montaignes Essais waren sein Lieblingsbuch, und ihm ähnelt er am meisten in der dunkeln, mitleidlosen Lebensauffassung, der Zweifelsucht, der Menschen-

erklärung durch die allgegenwärtige Ichsucht. Nur ist bei dem Herzog alles viel härter geworden. Die dunkle Lebensauffassung, bei Montaigne nur an einzelnen Stellen merklich, und auch da in versöhnliche Formen gekleidet, gibt sich bei Rochefoucault mit einer an Menschenhaß und Schnödigkeit streifenden Schärfe. Die französische Literatur des Mittelalters und der Renaissance ist überwiegend lebensfroh gefärbt; darum erschrickt man förmlich, wenn man plötzlich bei einem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts auf solche Sätze stößt, wie diese von Rochefoucault;

„Es gibt gewisse Tränen, die oft uns selbst täuschen, nachdem sie die andern getäuscht haben."

„Wenige ehrbare Frauen, die dieses Handwerks nicht müde wären."

„Oft würden wir unserer schönsten Handlungen uns schämen, sähe die Welt alle ihre Beweggründe."

„Unsere Reue ist weniger ein Bedauern der Sünde, die wir begangen haben, als eine Furcht vor dem Übel, das für uns daraus folgen kann."

Rochefoucault hat in die französische Literatur die finstere Auffassung von der Menschennatur eingeführt, — die Blindheit gegen die unleugbar edlen Regungen des Menschenherzens, das geflissentliche Aufstöbern der Nachtseiten im Gefühlsleben. Bei Rochefoucault persönlich war diese Ansicht vom Menschen die Folge bitterer Enttäuschungen, wie sie bei einem im Mittelpunkte politischer Fehden stehenden Manne von starker Empfindlichkeit unvermeidlich sind. Die Maximes sind das Werk eines Enttäuschten, dessen Geist durch das „frondieren" — auch dies eine vornehmlich französische Gesinnungseigenschaft — geschärft und gereizt worden war. Man vergesse nicht, daß der Herzog von der Königin (Anna von Österreich), deren treuester Anhänger er zur Zeit der Fronde gewesen, nach dem Tode Richelieus schnöden Undank geerntet hatte, und daß er auch unter Ludwig XIV. in halber Ungnade lebte. So ist über sein Buch gewiß mehr Galle ausgegossen, als dem Herzog sonst eigen gewesen.

Die Maximes sind Erfahrungsätze eiues vielerprobten Mannes der höchsten Welt, aber einseitig zugespitzt durch seine allerpersönlichsten Erlebnisse. Ein Gutes hat dieses Grollen und Schmollen für den Verfasser gehabt: er wurde dadurch dem gleichmachenden Einfluß des literarischen Hofgeschmacks entrückt und konnte sich seinen schönen, unbefangenen Stil bewahren, der so sehr von dem Boileaus abweicht und weit mehr an die kernige Sprache des Ausgangs des 16. Jahrhunderts erinnert. Die festgeprägte und doch abgenutzte Redensart, die Schablone, — dem Herzog konnten sie nichts anhaben. Er ist der hervorragendste Vertreter des „Paradoxon", — und dieses duldet selbsterständlich keine Schablone.

Untrennbar vom Wesen des Paradoxon ist allerdings die Einseitigkeit. Der „Paradoxe" sieht vielleicht auch die andern Seiten, aber er achtet sie gering gegenüber der Hauptsache, und nur auf diese kommt es ihm an. Wer alle Ausnahmen beachten wollte, die zumal im sittlichen Leben sich ereignen, käme nie zur Aufstellung einer durchgreifenden Regel. Der Esprit neigt zum Parodoxon, weil auch er sich nicht mit den Nebenrücksichten aufhält; er überläßt es den Leuten ohne Esprit, sich die scharfe Speise eines paradoxen Ausspruchs zu verdünnen durch allerlei abschwächende Zusätzchen und sie in dieser Gestalt sich mundgerecht zu machen.

Der Herzog hat übrigens selbst schon einige Rücksichten auf die Leser genommen. Zunächst auf seine Leser, die aus vornehmen, seinem Herzen zärtlich nahe stehenden Damen bestand. Seine Maximes entstanden in den Empfangzimmern der Frau von Sablé und sind in der Form ihrem Ursprung durchaus getreu; sie haben nachmals durch des Herzogs innigen Umgang mit der reizenden, feinsinnigen Frau von Lafayette kleine Umformungen erlitten. In der ersten Ausgabe macht er kaum irgend welche Zugeständnisse an Ausnahmen; — in den späteren Bearbeitungen schleicht sich hier

ein abschwächendes „oft", dort ein milderndes „wenig" oder „beinah" ein, und nach diesen unschuldvollen Zusätzen kann sich selbst ein Leser von nicht so trüber Menschenauffassung mit den meisten Aussprüchen Rochefoucaults einverstanden erklären.

Es ist lehrreich, im einzelnen zu beachten, wie der Herzog von Ausgabe zu Ausgabe den Ausdruck kürzer, schlagender gestaltet. Fünfundzwanzig Jahre hindurch hat er mit Vaterliebe an diesem einzigen Kinde seines Geistes Erziehung getrieben. Welch ein winziges Büchlein, diese 528 Sätze, — aber welche stilistische Feinarbeit! Hat je ein Schriftsteller durch sein Beispiel bewiesen, daß die Prosa eine der schwersten Künste ist, dann Rochefoucault. An Tiefe erreicht er schwerlich Pascal, an Schärfe der Beobachtung übertrifft er Labruyère nicht, — aber beide läßt er weit hinter sich durch den Diamantglanz des Stils. Wie ungezwungen sich das Ergebnis dieser unaufhörlichen Arbeit eines halben Menschenleben liest, — und wie doch alles zugleich jene Eigenschaft des besten Stils aufweist: so und nicht anders konnte dieser Gedanke am treffendsten und kürzesten ausgedrückt werden.

Des Herzogs leitender Stilgrundsatz war: nicht zwei Worte anzuwenden, wo eines genügt. Hatte er in der ersten Ausgabe noch geschrieben:

„Die Jugend ist eine fortgesetzte Trunkenheit, sie ist das Fieber der Gesundheit, sie ist die Torheit der Vernunft",

so wird daraus in der Ausgabe letzter Hand:

„Die Jugend ist eine fortgesetzte Trunkenheit, sie ist das Fieber der Vernunft."

Oder es hatte ursprünglich geheißen:

„Die Strenge der Frauen ist ein Schmuck und eine Schminke, die sie zu ihrer Schönheit fügen. Sie ist ein feines, zartes Reizmittel und eine verkappte Wollust."

In der letzten Ausgabe ist der ganze zweite Satz als überflüssig weggelassen.

Um auch ein Beispiel für die Milderung des Inhalts in der letzten Ausgabe zu geben, führe ich den Satz an:

„Im Unglück unserer besten Freunde finden wir oft etwas, das uns nicht mißfällt."

In der ersten Ausgabe hatte statt des „oft" gestanden „immer."

Rochefoucault war sich seines „Esprit" wohlbewußt und hat diese Eigenschaft mit Künstlerfleiß gepflegt. In dem anmutigen Selbstbildnis, das er von sich entwirft, sagt er:

„Ich habe Esprit, und ich mache kein Hehl daraus, — denn wozu da lange zimperlich tun? Das viele Abwehren solcher Anerkennug heißt ein wenig Eitelkeit unter dem Schein der Bescheidenheit verstecken. — Ich habe also Esprit, immerzu, aber einen Esprit, den die Schwermut verzerrt hat."

Das Urteil der Madame de Maintenon über den Herzog lautete ziemlich ähnlich: „Er hatte viel Geist und wenig Wissen." — Der Wissensmangel hat seine Eigenart nur um so freier sich entfalten lassen.

Den Grundgedanken seines Buches hat Rochefoucault gleich in der ersten „Maxime" ausgesprochen:

„Was wir für Tugenden ansehen, ist oft (!) nur eine Vereinigung verschiedener Handlungen und verschiedener Bestrebungen, wie sie der Zufall oder unsere Absicht zu veranstalten weiß. Nicht immer ist es die Ehre und die Keuschheit, um derenwillen die Männer ehrenhaft und die Frauen keusch sind."

Also alle Handlungen und Beweggründe der Menschen, auch die guten, auch die scheinbar edelsten, gehen für Rochefoucault aus der Selbstsucht hervor. Eigenliebe heißt der Hebel der menschlichen Gesellschaft und der innerste Kern des Einzelnen. Das ganze Buch ist nur eine Abwandlung dieses einfachen Urgedankens. Der Satz selbst war nicht neu: der englische Moralphilosoph Hobbes hatte ganz dieselbe Lehre 25 Jahre früher aufgestellt und in dickleibigen lateinischen Büchern entwickelt. Möglich, daß Rochefou-

cault durch Hobbes angeregt worden; wahrscheinlicher, daß er bei näherem Zusehen ganz von selbst auf diesen Satz gekommen war. Der Einzelne mag gegen dessen Wahrheit in allen von Rochefoucault angeführten Fällen für sich mit Recht Einsprache erheben (obwohl er sie für den Charakter seines lieben Nebenmenschen meist zugeben wird); im großen ganzen hat der Verfasser der Maximes recht, dreimal recht. Er sagt in dieser Beziehung, wie zur Entschuldigung seiner Verallgemeinerungssucht:

„Es ist leichter, den Menschen im allgemeinen als einen Menschen im besondern zu kennen."

Die Maximes sind Gesellschaftsliteratur, und in der guten Gesellschaft gilt ja überall der menschenfreundliche Grundsatz: „Alle Anwesenden bilden eine Ausnahme." Mit dieser Einschränkung kann jeder die Maximes unterschreiben.

Ich lasse zunächst eine Auswahl der berühmtesten, der berüchtigtsten und der tiefsten Aussprüche über die Eigenliebe selbst folgen —:

Welche Entdeckungen man auch schon im Reiche der Eigenliebe gemacht hat, es bleiben noch sehr viele unbekannte Landstriche.

Die uneigennützigste Freundschaft ist nur ein Handel, bei dem unsere Eigenliebe sich vorgenommen, immer noch etwas zu gewinnen.

Die Greise geben gern gute Lehren, um sich darüber zu trösten, daß sie nicht mehr imstande sind, schlechte Beispiele zu geben.

Oft tut man Gutes, um straflos Schlechtes tun zu dürfen.

Man lobt gewöhnlich nur, um gelobt zu werden.

Die Tugenden verlieren sich in der Selbstsucht, wie sich die Flüsse im Meer verlieren.

Man mag uns noch so viel gutes von uns sagen, — etwas neues sagt man uns damit nicht.

Wir verzeihen oft denen, die uns langweilen; aber wir können denen nicht verzeihen, die wir langweilen.

Warum sich Liebende nie langweilen, wenn sie beisammen sind? Weil jeder immer nur von sich dabei spricht.

Wir gestehen kleine Fehler nur ein, um glauben zu machen, daß wir keine großen besitzen.

Wir halten nur die Leute für einsichtsvoll, die unserer Meinung sind.

Wir haben nicht den Mut, im allgemeinen zu sagen, daß wir ohne Fehler und unsere Feinde ohne guten Eigenschaften; aber im einzelnen sind wir nicht allzuweit davon entfernt, es zu glauben!

Niemand, der sich in jeder seiner Eigenschaften niedriger schätzt als den Mann, den er auf Erden am höchsten stellt.

Es gibt Leute, die so voll von sich selber sind, daß sie auch im verliebten Zustande die Möglichkeit finden, sich mit ihrer Leidenschaft zu beschäftigen, nicht aber mit der Person, die sie lieben.

Der Eigennutz spricht alle Sprachen und spielt alle Rollen, selbst die der Uneigennützigkeit.

Manche dieser Aussprüche erschrecken einen förmlich durch ihre Wahrhaftigkeit; sie zwingen uns, Dinge einzugestehen, die wir bis dahin keinem, am wenigsten uns selber eingestanden haben. Und wenn uns einige der Maximes heute als längstbekannte Erfahrungssätze erscheinen, so vergesse man nicht, daß hinter uns fast zweieinhalb Jahrhunderte liegen, in denen Rochefoucault gelesen und angeführt wurde, bis er zum allgemeinen Erbbesitz der gebildeten Menschheit gehörte. Viele Wendungen unsres täglichen Gesellschaftslebens sind auf jenen großen Esprit-Macher zurückzuführen, der leider heute sehr wenig gelesen wird, am wenigsten in Deutschland. Und doch können seine Maximes uns noch mehr als bloß Lebensweisheit lehren! Ich wüßte z. B. keine bessere Übung im tadellos knappen Ausdruck, als die Maximes von Rochefoucault in möglichst der Urschrift gleichkommender Kürze zu übersetzen. Von deutschen großen Schriftstellern kommt ihm nur einer gleich: Moltke, einer der zu wenig bekannten Meister deutscher Prosa. Noch besitzen wir keine Musterverdeutschung von Rochefoucaults Maximes, diesem Buche für geistige Feinschmecker. Ich fühle weder den Beruf noch den Mut, eine solche zu versuchen; die nachstehenden wie die früheren Proben sind in dem Gefühl verdeutscht worden, nur den Sinn, nicht die Form wiedergeben zu können —:

Man ist nie so glücklich, noch so unglücklich, wie man sichs einbildet.

Die Wahrheit stiftet nicht so viel Gutes in der Welt, wie ihr Schein Böses stiftet.

Beurteilt man die Liebe nach den meisten ihrer Wirkungen, so sieht sie dem Haß ähnlicher als der Freundschaft.

Es gibt keine Verstellung, die lange die Liebe verbergen kann, wo sie besteht, noch sie erheucheln kann, wo sie nicht mehr besteht.

Der Geist ist stets der Gimpel, der auf den Leim des Herzens geht.

Jeder klagt über sein mangelhaftes Gedächtnis, keiner über seinen mangelhaften Verstand.

Man wird am ehesten betrogen, wenn man sich für schlauer als die anderen hält.

Es gibt Leute, deren ganzes Verdienst darin besteht, Dummheiten auf nützliche Art zu sagen und zu machen; sie würden alles verderben, wollten sie ihr Benehmen ändern.

Oft ist man ebenso verschieden von sich selbst wie von den andern.

Zwei Personen, die sich nicht mehr lieben, schämen sich immer, sich einst geliebt zu haben.

Die Menschen würden nicht lange in Gesellschaft leben, würden nicht die einen von den andern angeführt.

Nur große Menschen haben das Recht, große Fehler zu besitzen.

Wenn uns die Laster verlassen, so schmeicheln wir uns des Glaubens, daß wir sie verlassen.

Die echte Beredsamkeit besteht darin, alles nötige und nur das nötige zu sagen.

Die Abwesenheit mindert die mittelmäßigen Leidenschaften und steigert die großen, wie der Wind die Kerzen auslöscht und das Feuer anfacht.

Es ist unmöglich, zum zweiten Mal zu lieben, was man wirklich einmal zu lieben aufgehört hat.

Man langweilt sich fast immer mit den Personen, mit denen sich zu langweilen unerlaubt ist.

Ein Dummkopf hat nicht Zeugs genug, um gut zu sein.

Nichts hindert einen so sehr, natürlich zu sein, als der Wille, es zu scheinen.

In der Freundschaft wie in der Liebe ist man oft glücklicher durch die Dinge, die man nicht weiß, als durch die andern.

Von allen heftigen Leidenschaften steht die Liebe den Frauen am wenigsten schlecht.



VIII.

Jean de Lafontaine.

(1621—1695.)

Eine bekannte neuere Richtung der Literaturgeschichte erklärt mit mathematischer Sicherheit jeden Schriftsteller und seine Werke aus der „Strömung“ der ihn umgebenden Kultur, aus dem sogenannten „Milieu“. Der Schriftsteller mag noch so einsam dastehen, sich noch so sehr von allen seinen Zeitgenossen unterscheiden, ganz nur er selbst sein, — es hilft ihm nichts: diese Geschichtsschreiber wissen dennoch zu erklären, nicht nur wie der Schriftsteller war, sondern sogar wie er notwendigerweise so und nicht anders werden mußte. Es ist nämlich nichts leichter, als die urkundlich beglaubigte Vergangenheit zu prophezeien; die Leute, die sich besonders gut auf diese Augurenkunst verstehen, nennt man Geschichtsphilosophen.

Manchmal widerfährt es ihnen, daß der ursächliche Zusammenhang zwischen dem Schriftsteller und der Zeitströmung sich durchaus nicht finden lassen will. Natürlich nicht durch die Schuld dieser Literaturforscher, denn bestehen muß dieser Zusammenhang irgendwo. Daß ein Schriftsteller seine Werke in erster Reihe sich selbst verdankt, seiner angeborenen, von einer unabsehbaren Reihe leiblicher Ahnen geerbten Eigenart, ist das letzte, was diese Richtung der Kritik zugibt. Für sie gibt es nur die Masse; das Einzel-

wesen ist nichts. — Allenfalls erkennen sie an, daß jeder Schriftsteller von hervorragender Bedeutung eine besondere Eigenschaft, die sogenannte „qualité maîtresse“, besitzt, die ihn von der Masse sich abheben läßt; aber nun wird auch gleich danach rubriziert, schematisiert, klassifiziert; jeder Schriftsteller erhält sein Fach und darauf einen Zettel geklebt, wie einen Steckbrief.

Bis zu einem gewissen Grade hat diese letzte Anschauungsweise recht: wie jeder andere Mensch hat auch jeder Schriftsteller eine Seite, die ganz besonders stark entwickelt ist, und von diesem Gesichtspunkt ging auch der Verfasser dieses Buches aus, als er die französischen Schriftsteller zu schildern unternahm, die mehr als andere ganz bestimmte Eigenschaften der französischen Volksseele literarisch betätigt haben. Aber die Macht des Einzelwesens spottet aller solcher im voraus aufgestellter Lehrmeinungen. Es gibt Einzelerscheinungen, für die keine Schubfächerei ausreicht. Ihr Bild steht klar vor unserer Seele, wir unterscheiden es unter hunderten; aber es ist schwer zu sagen, an welchem einzelnen Zuge wir es sogleich erkennen. Es geht damit wie mit manchen gemalten Bildern, die bei jedesmaligem Anschauen einen andern Ausdruck zeigen und doch für uns eine bestimmte Einheit bilden.

Was stellt Jean de Lafontaine vor? Er hat 12 Bücher „Fabeln“ geschrieben, und als Fabeldichter vornehmlich ist er all denen bekannt, die Literaturgeschichte aus Schulleitfäden lernen. Aber ehe er seine Fabeln schrieb, hatte er 5 Bücher „Erzählungen und Novellen“ in Versen veröffentlicht (1665), die von dem harmlosen Fabler nichts ahnen lassen. Was ist also Lafontaine als Vertreter des Literaturgeistes seines Volkes? Ist er der anmutige, harmlose und feinsinnige Moralprediger, der sich in Hunderten von Fabeln mit ihrem unvermeidlichen lehrhaften Anhängsel als ein wahrer Schatz gesundmenschenverständlicher Weisheit darbietet; der

allen Kinderlesebüchern aller Länder willkommnen Stoff liefert; den selbst der reife Mann nicht ohne Genuß liest, wäre es auch nur um der ungemein anmutigen Sprache willen? — Oder ist Lafontaine nicht vielmehr der Verfasser jener durch und durch sittenlosen, manchmal wahrhaft teuflisch-sinnlich ausgeklügelten Geschichtchen, die alles, was das ausschweifende Mittelalter an geschlechtlichen Anekdoten erfunden und in halbroher Form dargestellt hatte, von Neuem aufwärmten und durch die bestechende dichterische Gewandung zu einem wahren Leitfaden der Lüsternheit machten? Wie vertragen sich diese beiden Hauptwerke Lafontaines: die „Fabeln“ und die „Erzählungen“ neben einander? — und wie war es überhaupt möglich, daß ein und derselbe Geist beide hervorbringen konnte?

Lafontaine ist die Blüte gallischer Sorglosigkeit. Ein großes Kind von unerschöpflicher Gutmütigkeit, der sprichwörtlich gewordene „Bonhomme“ Lafontaine. Freilich mit allen Gebrechen der übertriebenen Gutmütigkeit, ja geradezu mit deren Lastern. Ein Mangel an persönlicher Würde, wie er in dem würdevollen 17. Jahrhundert doppelt auffallen muß; ein völliger Stumpfsinn gegen das, was die Welt Pflicht, Ehrgefühl, sittlichen Halt nennt. Dabei eine Vielseitigkeit der Begabung, wie sie gleichfalls im 17. Jahrhundert nicht wieder vorkommt, wo jedem seine bestimmte Rolle im literarischen Leben zugeschrieben war.

Über Lafontaines kindliche Sorglosigkeit werden die unglaublichsten Geschichten erzählt. Von seiner Frau getrennt lebend, kehrt er einst auf sein Landgut zurück in der bestimmten Absicht, sich dort mit ihr auszusöhnen, steigt unterwegs bei einem Freunde ab und — reitet dann unverrichteter Dinge nach Paris zurück: er hat vollkommen vergessen, warum er Paris je verlassen! — Nach einem Gespräch mit einem jungen Mann, an dessen geistvollem Weisen er seine Freude hat, fragt er einen Bekannten: wer ist dieser Jüng-

ling? — Das ist Ihr Herr Sohn! — Lafontaine war nicht im mindesten darüber beschämt oder nur erstaunt. — Zur Beiwohnung an einer wichtigen Prozeßverhandlung in eigener Sache aufgebrochen, macht er es genau wie mit dem beabsichtigten Sühnebesuch bei seiner Frau. — Der König gewährt ihm eine huldreiche Empfangstunde in Versailles, um sich von ihm die Fabeln mit einer Widmung überreichen zu lassen; Lafontaine erscheint freudestrahlend, — aber das Buch hat er mitzubringen vergessen!

Er kennt keine Rücksichten der Weltklugheit. Sein Beschützer Fouquet ist in die schwärzeste Ungnade beim Könige Ludwig XIV. gefallen, natürlich zieht sich sofort alles was zum Hofe gehört, auch alles was früher an der Tafel dieses Literaturmäcens gesessen, von dem Unglücklichen wie von einem Pestkranken zurück. Lafontaine, der Bonhomme, richtet an Fouquet eines seiner schönsten Gedichte (Les nymphes de Vaux), nimmt Partei für den gestürzten Günstling und wagt es darin, den König um Gnade zu bitten.

Überhaupt fragte er bei der Wahl seines Umgangs nichts danach, in welchem Verhältnis seine Freunde zum Hofe standen. Er verkehrte in Adelshäusern, die dem Könige verhaßt waren, natürlich ohne sich etwas dabei zu denken. So kommt es denn, daß von allen großen Schriftstellern jener Zeit keiner mit solcher Ungnade des Königs zu kämpfen hatte, wie Lafontaine; mit Mühe nur gelangte er auf einen Sessel der Akademie. Der König zog ihm lange Boileau für die Stelle vor.

Lafontaine ist im Jahrhundert der Regeln der einzige „Unregelmäßige". Was sollte ein nur auf das äußerlich Majestätische, feierlich Erhabene bedachter Monarch wie Ludwig XIV. mit einem Schriftsteller anfangen, der eine Sammlung schlüpfriger, mehr als kurzgeschürzter Liebesschwänke und 12 Bücher Fabeln geschrieben? Je frömmer der König in seinen alten Tagen an der Seite der Maintenon

wurde, desto ärgerlicher waren ihm die Contes; und von den Fabeln ahnte er nur, daß sie ein ganz nützliches Erziehungsbuch für den kleinen Dauphin sein mochten.

Ein „Bohémien" war Lafontaine, der einzige seines höchst sittsamen Jahrhunderts. Nie an das Morgen, kaum ernsthaft an die Pflichten des Heute denkend, ist er wie ein Träumer durchs Leben gewandert, mit 73 Jahren nicht weiser als mit 20. Seine selbstverfaßte Grabschrift lautete in richtiger Selbstschätzung:

Jean s'en alla comme il était venu,
Mangeant son fonds avec son revenu,
Croyant le bien chose peu nécessaire.
Quant à son temps, bien le sut dépenser:
Deux parts en fit, dont il soulait (pflegte) passer
L'une à dormir, et l'autre à ne rien faire.

Bis auf das „Nichtstun" buchstäblich richtig, und selbst zur Abfassung seiner Contes und seiner Fables bedurfte es ganz bestimmter Aufträge von schönen Damen und mächtigen Fürsten, um ihn zur Arbeit zu bewegen.

Lafontaine hat nicht gelebt, sondern er hat sich leben lassen. Sich selbst anheimgegeben, war er der hilfloseste Mensch unter der Sonne: er mußte sich stützen, sich anschmiegen können, und es gab mitleidige Seelen genug, zumal weibliche, die ihm des Lebens Last tragen halfen, d. h. sie ganz auf die eigenen Schultern nahmen. Aus der Hand der einen Beschützerin wanderte er in die einer andern; nach dem Tode seiner mehr als mütterlichen und schwesterlichen Freundin Frau von Sablière wurde er von Frau Hervart wie ein hinterlassenes Erbstück übernommen. Jene Frau von Sablière schrieb denn auch über ihn, als sie fromm geworden und ihr ganzes Hauswesen aufgelöst hatte: „Ich habe all meine Leute entlassen; ich habe nichts behalten als meine Katze, meinen Hund und Lafontaine."

Von einem solchen Manne kann man selbstverständlich keine schriftstellerische Würde verlangen. Mit derselben

Harmlosigkeit des Herzens, mit der er seine Fabeln ersonnen und ausgeführt, hat er auch die längst bekannten Stoffe der altfranzösischen Fabliaux, des Boccaccio, des Ariost, der „Hundert neuen Novellen" und des Rabelais in zierliche Verse gebracht, ohne sich etwas sonderlich Schlimmes dabei zu denken. Was uns heute als erklügelte Lüsternheit erscheint, ist aus der Molluskenseele Lafontaines heraus wirklich keine unverzeihliche Todsünde. Auf die Geschichten selbst mit ihrem durchweg eindeutigen Inhalt, mit ihren oft mehr schmutzigen als lustigen Einzelheiten kommt es ihm im Grunde nicht so sehr an, wie auf die Art des Vortrages. Den ihm gemachten Vorwürfen wegen der Schlüpfrigkeit der Contes hält er gutgläubig entgegen:

> Weder die Wahrheit noch die Wahrscheinlichkeit bewirken die Schönheit und Anmut dieser Dinge; es ist einzig und allein die Art, sie zu erzählen.

Und an einer Stelle der „Erzählungen" hat er dasselbe mit dem berühmten Verse gesagt:

> „Erzählet, aber gut, — das ist das Ziel und Ende."

Was will man also ernsthaft und sittenrichterlich dagegen einwenden, wenn der Schriftsteller und die Kritik auf so grundverschiedenen Anschauungen fußen? wenn jener sagt: mir kommts nicht an auf das Was, sondern nur auf das Wie —? Und Lafontaine hat wirklich keine bösen Absichten mit seinem gefährlichen Buche gehabt. War es ihm ja doch von einer seiner erlauchtesten Beschützerinnen, der Herzogin von Bouillon (Mazarins Nichte), abgeschmeichelt worden! Die vornehme Welt fand die Geschichten zwar sehr — lustig, aber keine der erlauchten Damen schämte sich, sie gelesen zu haben. Wie sollte es da dem großen Kinde Lafontaine in den Sinn kommen, daß er ein abscheuliches Buch geschrieben, ihm der auf dem Sterbebett dem Geistlichen auf dessen Ermahnungen wegen der Contes ohne jede Bosheit erwiderte: „Sind sie denn wirklich so schlecht?!"

— und der, um seine Sünde zu sühnen, hundert Stück der „Erzählungen“ zum Besten der Armen zu verkaufen anordnete!

Gegenüber einer solchen Stellung jenseit von Gut und Böse, zwischen Moral und Unmoral, wie bei diesem Fabelmoralisten, schweigt die Kritik und tröstet sich mit dem Worte der Haushälterin Lafontaines kurz vor dessen Tode: „Gott wird nie den Mut haben, ihn zu verdammen.“ Es war ein unglücklicher Zufall, daß des Dichters schönes Talent in solche Pfütze geraten, wie in die der „Erzählungen“. Er hätte sonst sein Lebelang nichts als lehrsame feine Fabeln geschrieben, wie er ja auch in aller Herzenseinfalt die Psalmen Davids übersetzt und eine Umdichtung des „Dies Irae“ in der Akademie vorgetragen hat, — immer derselbe Bonhomme Lafontaine, von dem Geschichten wie „Das Bild“, „Die Mönche von Catalonien“, „Der Ohrenmacher“ und — die andern herrühren.

Frivolität, dein Name ist Lafontaine! Aber eine gutmütige, in ihrer Unabsichtlichkeit fast liebenswürdige, kindlich heitere Frivolität. Wir Deutschen denken bei diesem französischen Wort meist nur an die Frivolität Voltaires. Lafontaine kann uns lehren, daß dieser echtfranzösische Charakterzug sehr verschiedener Abstufungen fähig ist. Die französische Literatur weist sogar weitaus mehr Beispiele der gutmütigen, lachenden, der Lafontaineschen Frivolität auf, als der schadenfrohen, boshaft grinsenden, der Voltaireschen. Frivol wie Lafontaine ist bis zum gewissen Grade Molière in seinen derben Possen; ist Diderot zuweilen; sind Gresset, Le Sage, Prévost d'Exiles, Paul de Kock, Désaugiers, Béranger, — vor allen Béranger!

Über Frivolität aber richten Franzosen anders, und anders die Deutschen. Was uns z. B. bei Heine peinlich ist, macht ihn in Frankreich fast zu einem nationalen Schriftsteller. Hier haben wir eine der vielen Schranken, die sich

dem wechselseitigen vollen Verständnis der beiden Völker stets entgegenstellen werden und die uns warnen können, daß es in der Literaturgeschichte wie in aller Geschichte fremder Völker der wahren Wissenschaft dienlicher ist, Tatsachen zu ermitteln, als sie zu richten. Im übrigen — Matthäus, Kapitel 7 Vers 1.

Und was verzeiht man nicht alles dem Genie! Denn ein solches ist Lafontaine gewesen, wenn Genie heißt, der Kunst neue Bahnen zu erschließen. Diese leichte, tändelnde und doch sprachlich vollendete Art des dichterischen Ausdrucks hatte vor Lafontaine kein Franzose mit solcher Meisterschaft geübt. Clément Marot, Rabelais' Zeitgenosse, läßt sie ahnen.

Dabei ist Lafontaine, der Fabeldichter, so ziemlich der einzige große Schriftsteller des 17. Jahrhunderts, dem einige Phantasie eigen, — wie er der Einzige ist, der sich in der Versdichtung von den beengenden Fesseln des Alexandriners frei gemacht hat. Seine Fabeln wie seine Erzählungen sind in den ihnen angemessenen freien Metren gedichtet; längere Verse wechseln bunt mit kurzen ab, die Reimverschlingung ist ungezwungen und doch sehr wirksam.

Lafontaines Sprache erinnert weit mehr an Rabelais als an Boileau. Er war durch und durch unmodern inmitten des 17. Jahrhunderts. Seine Lieblingschriftsteller waren, außer Boccaccio („verrannt in Boccaccio" nennt er sich): Machiavelli (u. a. der Dichter der „Mandragora"!), Ariost und — Plato; ferner die großen Erzähler und leichten Reimer des französischen 16. Jahrhunderts: Rabelais, die Königin Marguérite de Navarra, Clément, Marot und Montaigne.

Dieser oberflächliche, von Blume zu Blume flatternde „Schmetterling des Parnaß" (seine eigenen Worte) war in der Literatur seines Volkes belesener, gelehrter als der mit dem ganzen Hochmut der Unwissenheit ausgestattete Boileau,

für den die französische Literatur eigentlich erst mit dem Silbenstecher und Reimschulmeister Malherbe begann. Mehr als eine von Lafontaines Contes zeugt von einer sehr gründlichen Kenntnis der älteren französischen Sprache. Er hat seinen Stil und Ton ganz für sich, und zwar einen kräftigeren, volkstümlicheren, als sämtliche andere Klassiker, Molière nicht ausgenommen, obwohl dieser seinem Freunde Lafontaine hierin noch am nächsten kommt.

So ist Lafontaine eigentlich in keinem Jahrhundert ganz und gar zu Hause. Literarisch und sprachlich ist er ein Nachzügler des 16. Jahrhunderts, ein Schüler Rabelais' und Montaignes; in seinem persönlichen Leben gehört er zum 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Regentschaft und Ludwigs XV. Er hat sich auch niemals in seine Zeit und ihre Forderungen fügen können, — „Jean ging von dannen, wie er gekommen".





IX.

Pierre Corneille.

(1606—1684.)

Man kann der deutschen Kritik im allgemeinen nicht vorwerfen, daß sie der französischen Literatur gegenüber ungerecht oder verständnislos ist. Seit Lessings Tagen hat Frankreich nirgend so viel liebevolles Eingehen auf seine Literatur gefunden, wie in Deutschland, — man könnte sagen: ein fast zu liebevolles. Über einen Schriftsteller jedoch haben sich die Kritiker von hüben niemals mit denen von drüben verständigen können: über Pierre Corneille. Bekannt ist Lessings heftiges Wort in der Hamburgischen Dramaturgie (letztes Stück):

„Ich wage es, hier eine Äußerung zu tun, mag man sie doch nehmen, wofür man will! — Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte. Was gilt die Wette? — Doch nein; ich wollte nicht gern, daß man diese Äußerung für Prahlerei nehmen könnte. Man merke also wohl, was ich hinzusetze: Ich werde es zuverlässig besser machen, und doch lange noch kein Meisterstück gemacht haben. Ich werde es zuverlässig besser machen, — und mir doch wenig darauf einbilden dürfen."

Ich füge noch einige andere Stellen (aus dem 80. und 81. Stück) hinzu, die Lessings Grundgedanken klarer hervortreten lassen:

„Ich denke, daß nicht allein wir Deutsche, sondern daß auch die, welche sich seit hundert Jahren ein Theater zu haben rühmen, ja das beste Theater von ganz Europa zu haben prahlen, — daß auch die Franzosen noch kein Theater haben. Kein tragisches gewiß nicht! Denn auch die Eindrücke, welche die französische Tragödie macht, sind so flach, so kalt!"

Und weiterhin:

„Was will ich denn? Ich will bloß sagen, was die Franzosen gar wohl haben könnten, daß sie das noch nicht haben: die wahre Tragödie. Und warum noch nicht haben? — Ich meine, sie haben es noch nicht, weil sie es schon lange gehabt zu haben glauben. Und in diesem Glauben werden sie nun freilich durch etwas bestärkt, das sie vorzüglich vor allen Völkern haben; aber es ist keine Gabe der Natur: durch ihre Eitelkeit."

Weit über hundert Jahre sind verflossen, seitdem Lessing diese Worte niedergeschrieben, und noch immer haben die Franzosen nicht die wahre Tragödie. Nur eine Wandlung ist inzwischen eingetreten: die Einsichtsvolleren unter ihnen beginnen, diesen Mangel ihrer Literatur zuzugeben.

Und Corneille? Gerade ihn habe ich gewählt, um zu zeigen, was der französischen Literaturseele verschlossen zu sein scheint, so oft sie auch Anstrengungen gemacht hat, es sich zu erschließen.

Corneille ist für den vaterländischen Literaturstolz der Franzosen ungefähr dasselbe, was Klopstock für den der Deutschen. Beide haben unsterbliche Verdienste um die Kräftigung und Festigung der Sprache; beide haben die Poesie ihres Landes — Corneille allerdings auf beschränkterem Gebiet — aus halbbarbarischer Vernachlässigung emporgehoben; beide gelten in ihrer Heimat für Klassiker. Nur mit diesem Unterschiede: über Klopstocks literarischen Wert geben wir Deutschen uns heute, unbeschadet seiner Wertschätzung als eines sprachlichen Neuschöpfers, keiner Täuschung hin, auch auf unsern Schulen liest man ihn nur noch wenig. Wir hegen die verehrungsvollste Achtung vor ihm, aber er gehört zum toten Gewicht unseres Geisteslebens. In Frankreich dagegen redet man sich bis auf den heutigen Tag amtlich ein, in Corneille einen großen Weltdichter, einen großen Tragiker zu besitzen. In den französischen Schulen gehört die Beschäftigung mit seinen Dramen zu den Pflichtgegenständen, in den Leitfäden ist er der „grand Corneille"; nennt man in Frankreich Shakespeare,

so lautet die Antwort: Corneille. Das ist aber nur amtlich so; die große Leserschaar liest ihn nicht mehr, am Théâtre Français spielt man nur in langen Zwischenräumen, anstandshalber eines seiner Stücke; mit dem Leben der Nation hängt er nicht mehr zusammen.

Ohne ernsten Widerspruch ist Corneilles Dichterruhm in Frankreich zu keiner Zeit geblieben. Die Ausstellungen der Akademie an seinem „Cid" sind wertlos, weil auf Befehl des neidischerzürnten Richelieu verfaßt. Aber man höre einmal, was Lessings französischer Geistesbruder, was Diderot über die Tragödien Corneilles und über die seiner Nachtreter geurteilt hat! Es steht in dem reizenden Schriftchen: „Paradoxa über den Schauspieler" —:

„Was gehen uns Cinna, Cleopatra, Merope, Agrippina an? Sind diese Theaterfiguren auch nur wirkliche geschichtliche Personen? Nein, es sind eingebildete Schemen der Poesie. Das ist schon zu viel gesagt, — es sind Gespenstererscheinungen der besonderen Art dieses oder jenes Dichters. Nur auf der Bühne sind diese ungeheuerlichen Geschöpfe möglich; sie würden eine saubere Rolle in der Geschichte spielen, sie würden in jeder menschlichen Gesellschaft vor Lachen platzen machen. Man würde sich ins Ohr flüstern: „Raset er? Woher kommt der Don Quijote? Wo treibt man solchen Mummenschanz? Auf welchem Planeten spricht man so?"

Jedenfalls nicht auf dem Planeten Erde!

Nein, Corneille ist kein echter Tragiker, so wenig wie irgend ein anderer französischer Dramendichter. Wo ist die französische Tragödie, die einer Shakespeareschen auch nur von weitem gegenübergestellt werden darf? Will man sich davon überzeugen, daß der sogenannte größte französische Tragiker keiner ist, so lese man nach irgend einer Tragödie Shakespeares den „Cid" von Corneille: man wird unfehlbar, wenn man ganz unbefangen ist, ein Gefühl haben, als käme man aus einer Feldschlacht auf den Übungsplatz einer Kaserne.

Corneille kann uns zeigen, wie richtig Lessing herausgefühlt, warum die Franzosen keine Tragödie haben. Es war nicht die grundfalsche, rein äußerliche Auffassung der

Regeln des Aristoteles, die ihn behindert hat, — es war die Auffassung der Franzosen von der Aufgabe der Schaubühne überhaupt. Was die Stärke des französischen Theaters in der Komödie, im Sittenschauspiel, in der Posse ausmacht, das verschuldet zugleich ihre Schwäche im Trauerspiel: die Bühne ist in Frankreich eine Unterhaltungsanstalt; eine der besten, die es gibt, immerhin, aber doch nur eine Unterhaltungsanstalt. Man geht in Frankreich ins Theater nach der Hauptmahlzeit des Tages, um sich von den Mühen des Tages zu erholen, — just so wie man in Gesellschaft, in den Klub, auf die Boulevards geht. Eine Tragödie von so unversöhnlicher Grausamkeit wie „Othello" findet keine Zuschauer in Paris; der wiederholt gemachte Versuch einer Aufführung erlebte immer nur einen „Achtungserfolg". Othello — einen Achtungserfolg! — als handelte es sich um das Werk des ersten besten Neulings. Man lasse sich nicht täuschen durch solche blutige Tragödien wie Victor Hugos Hernani, Ruy Blas, Lucrezia Borgia: keiner der Helden dieser Stücke stirbt an sich selbst, wie es die „wahre Tragödie" verlangt; sie sterben alle an einem unerbittlichen fünften Akt oder an einer zufälligen Dummheit. Nichts hinderte sie sonst, vergnügt weiter zu leben.

Corneille ist zeitlebens nicht aus dem engsten Kreise der dramatischen Schablone hinausgekommen: dem bekannten oberflächlichen „Widerstreit der Pflichten". Seine Dramen ähneln mehr den Streitschriften zweier klägerischer Parteien als dem Schauspiel der tragischen Vollendung eines oder zweier Menschen. Fünf Akte hindurch zankt sich — das ist das Wort — Chimene im „Cid" mit sich und dem Geliebten herum, ohne daß irgend eine Entfaltung und ein Abschluß der Charaktere, geschweige denn ein weihevoller Abschluß des tragischen Zwiespaltes erfolgt. Immer und immer nur das Tänzeln auf dem Drahtseil geteilter Pflichten, am Schluß eine schwungvolle Redensart, und die Zuhörer gehen

befriedigt nach Hause. Nirgend ein Schrei aus den Tiefen des Herzens, wiewohl doch die Reime coeur und douleur oder auch coeur und l'honneur sich bis zum Überdruß wiederholen. Die Personen haben alle nur einen Mund, kein Herz, und dieser Mund fließt über von Deklamationen.

Die Deklamation, das ist Corneilles Erfindung, und zwar die Deklamation ohne Gefühl. Mehr als hundert Jahre müssen vergehen, ehe zu der Deklamation sich das warme Empfinden gesellt: bei Rousseau. Dem Dichter hat das Ideal einer Erhabenheit vorgeschwebt, zu der er nie gelangt ist: er ist auf jener Zwischenstufe stehen geblieben, die Bombast heißt. Die wenigsten Franzosen fühlen dies, — nicht bloß, weil ihre Sprache eher als die deutsche ein gewisses Maß des Bombastes erträgt, sondern weil die Schulerziehung das Gefühl für das falsche Pathos Corneilles abgestumpft hat. Es ist kein Zufall, daß Napoleon I. so begeistert von Corneille war und auf St. Helena gerufen hat: „Lebte er noch, ich machte ihn zum Fürsten!" Der Bulletinstil und die Sprache der Armeebefehle Napoleons sind ganz im Tone Corneilles gehalten. „Bedenket, daß vierzig Jahrhunderte von der Spitze dieser Pyramiden auf Euch hinabsehen" findet sein Seitenstück in Corneilles Vers von dem Blute des Vaters Chimenens, das in den Staub des Kampfplatzes fließend der Tochter ihre Pflicht vorschreibt. — Wir werden in Victor Hugo den jüngsten Erben dieser literarischen Krankheit erkennen: der Wortberauschung.

Für die Franzosen mag Corneille bleiben, wofür man ihn früher gehalten: der große Tragiker; im Chor der Weltliteratur verhallt seine Stimme, trotz ihres Getöses für das äußere Ohr, denn er hinterläßt nichts, was nachschwingt. An den Nachschwingungen aber erkennt man die wahren Dichter.





X.

Molière.

(1622—1673.)

Die französischen Schriftsteller haben ihre Leser in der ganzen gebildeten Gesellschaft des Planeten; französische Klassiker oder was man so nennt, liest man selbst auf solchen gelehrten Schulen, in denen die englische Sprache noch kein Lehrgegenstand oder nur ein nebensächlicher ist. Französische Bücher liegen in allen Schaufenstern des Buchhandels, die Namen ihrer Verfasser hört man im Tagesgespräch der gebildeten Kreise aller Länder. Die französische Literatur genießt den Vorzug, dessen sich auch die Nation rühmen kann: zu allen Zeiten die Aufmerksamkeit, die Teilnahme, oft die Bewunderung auf sich gezogen zu haben. Aber ich frage: welcher französische Schriftsteller wird nicht nur gelesen, sondern geliebt, mit jener uneigennützigen, sich ganz hingebenden und nichts verlangenden Liebe, die vielleicht nur durch das befriedigte Kunstgefühl erzeugt wird? Wer liebt Rabelais, Montaigne, Corneille, Racine, Lafontaine, Voltaire, Rousseau, Musset, Victor Hugo, — ja selbst die erfreulichste Erscheinung unter den neueren: Alphonse Daudet —? Man bewundert sie wegen ihrer Kraft, ihres Geistes, ihrer Kunst; man liest sie gern, man stählt an ihnen den Formensinn, übt sich in der Klarheit,

freut sich ihres Witzes, — aber lieben? Nein! Geliebt wird nur einer unter allen französischen Dichtern, d. h. geliebt auch von Nichtfranzosen: das ist Molière. Wer ihn aufmerksam gelesen, wer sein Leben durchforscht, wer gar den Aufführungen Molièrescher Stücke im Théâtre Français zu Paris beigewohnt, der muß ihn lieben, diesen einzigen französischen Dichter, der alles in sich schließt, was gallischer Charakter und Geist Edles, Freundliches, Allgemeinmenschliches besitzen, gemischt mit nur so viel des weniger Guten, wie zur nationalen Echtheit gehört.

Molière ist der einzige französische Dramatiker des 17. Jahrhunderts, von dem man noch heute selbst in Paris fast alles spielt; jedenfalls der einzige, der außerhalb Frankreichs überhaupt gespielt wird. Lebendig geblieben ist von aller Dichterei jenes glanzollen Zeitalters sein Werk allein. Es gibt in Deutschland, in England, in Rußland und natürlich in Frankreich so leidenschaftliche Molière-Freunde, wie es nur je Shakespeare-Freunde gegeben. Man erklärt ihn, druckt ihn, schmückt ihn immer wieder aufs neue mit Bildern; Zeitschriften in Frankreich und Deutschland sind ausschließlich der Molière-Forschung gewidmet, indessen sich der Staub der Vergessenheit auf alle seine literarischen Zeitgenossen — mit Ausnahme von La Rochefoucault und Lafontaine — dichter und dichter hinabsenkt. Von Zeit zu Zeit eine Aufführung des „Cid“ Corneilles und der Phädra Racines am Théâtre Français, — sonst tiefes Schweigen.

Eine so allgemeine Liebe, wie Molière sie unbestritten genießt, kann sich nicht täuschen, wie denn die Liebe sich überhaupt seltener täuscht als die Achtung. Unserm Herzen steht Molière deshalb so nahe, weil er allein von den Dramatikern Frankreichs, aber auch er ganz allein, aus dem vollen Herzen heraus geschrieben und weil er der Dichter der Wahrhaftigkeit ist. Die Leserwelt weiß zwischen unwahren und wahren Dichtern mit schneller Em-

pfindung zu unterscheiden, und die Freude an der Wahrheitsliebe läßt uns Molières Werke als die grüne Insel des ganzen 17. Jahrhunderts erscheinen. Was Boileau, was Corneille und Racine, ja selbst was Lafontaine gedichtet, mag sehr zierlich, sehr erhaben, sehr rührend oder sehr leichtfertig sein, — eine Persönlichkeit, ein warmfühlendes, hochschlagendes Herz spüren wir nicht als Urgrund ihres Könnens. Abgesehen von der Form und einigen sonstigen Äußerlichkeiten, die das Zeitalter und die Nation verraten, ist all ihr Dichten wie das von zeit- und wesenlosen Schemen, etwa wie von den Musen selbst, aber nicht wie von Männern mit starker Persönlichkeit. Dichtung und Leben stehen ohne Vermittelung bei ihnen nebeneinander; anscheinend setzen sie sich täglich einige Stunden an den Schreibtisch, verfertigen eine bestimmte Anzahl von Alexandrinern und haben mit der Poesie einstweilen abgeschlossen. Dann ruft sie der Hofdienst, ihr Amt als Hofgeschichtschreiber oder sonst eine Verrichtung, die mit der Literatur nichts zu schaffen hat.

Molière hat gedichtet, was er empfunden, — das ist das letzte Geheimnis seiner noch andauernden Wirkung; und er hat ein hohes, leuchtendes Ziel vor Augen gehabt: die Wahrhaftigkeit, — dies das Geheimnis der Liebe für ihn. Wie unverwüstlich muß dieser gallische Zug nach der Wahrheit des schlichten Verstandes, nach der einfältigen Verstandesehrlichkeit sein, wenn er einen so alles überragenden Vertreter gefunden hat gerade inmitten jenes literarisch verlogensten aller Jahrhunderte französischer Literatur. Regelwesen, feige Rücksichtelei, Knechtsinn nach oben, maßloser Hochmut nach unten, die politische, die religiöse, die gesellschaftliche und vor allem die literarische Lüge ringsum, bei Hofe, beim Adel, ja selbst in dem engsten Freundeskreise Molières, — und mitten in jener Welt der Künstelei und der Lüge der eine Mann der Wahrheit. Und dieser ein Komödiendichter, ja selber ein Komödiant!

Der Literaturgeschichte gehört die Schilderung des französischen Theaters vor Molière an. Die Komödie im besondern war eine Überraschungskomödie gewesen nach italienischem Vorbild, mit ihrer Häufung von allerlei verblüffenden Zufällen, Verwechselungen, Erkennungen, — also ausschließlich der Belustigung, dem Zeittotschlag gewidmet.

Molière war es, der für die Komödie vollbrachte, was für die Tragödie Corneille und Racine nicht gelungen war: sie zu einer Volkskunst und zu einem Zuchtmittel der Wahrheit zu machen. Molière, nicht Corneille ist der echtfranzösische Dramatiker des 17. Jahrhunderts. Was sagt uns Corneille vom Volksgeist jener Zeit? Nichts. Seine Dramen atmen nur den Geist des Hofes, ja streng genommen nur die Maske dieses Geistes; denn wann war man weiter entfernt vom dem Corneillischen Ideal der Römertugend als unter Ludwig XIV.? Wer wissen will, wie das französische Volk, — soweit es damals eins gab —, oder doch wie das Pariser Bürgertum des 17. Jahrhunderts dachte, der muß sich an Molière halten: in ihm am stärksten lebt die Seele des gallischen 17. Jahrhunderts. Die bekannte Anekdote, nach der Molière über die Wirkung gewisser komischer Stellen seine Köchin um ihre Meinung befragt habe, ist bezeichnend.

Alle großen Komödien Molières sind entsprungen seiner Leidenschaft für die Wahrheit; alle bekämpfen die Lüge, die Lüge in jeder Verkleidung, in jedem Stande, in jedem Alter. Er hat eigentlich Ibsen mit seinem Kampf gegen die „Lebenslüge" für das Frankreich des 17. Jahrhunderts vorweggenommen. Gleich sein erstes in Paris aufgeführtes Stück: „Die lächerlichen Zierpuppen" (1659) ist eine Heldentat im Dienste der Wahrheit. Welche Geißelhiebe gegen das verlogene, gespreizte Getue der literarischen Blaustrümpfe, diese Einleitung zu der akademischen Verlogenheit des 17. Jahrhunderts! Wie sich sein gallischer Menschenverstand empört gegen jenes süßliche Prunken mit literarischem Flitter-

kram, gegen die Abkehr vom Schlichtnatürlichen und Volkstümlichen! Seinen Gorgibus, den Vater der beiden Zierpuppen, läßt er mit der ganzen Derbheit eines Galliers über den „hohen Stil“ sagen: „Welchen verteufelten Quatsch muß ich hier hören?“ — Und in derselben Szene eifert Molière sogar gegen einen sinnlosen Mißbrauch, dem er doch selber leider zu oft sich hat fügen müssen; gegen die Wahl solcher alfanziger Namen wie Clitandre, Aminte, Oronte statt der echtfranzösischen, menschlichen Namen. Molière war damals der einzige Franzose, der diese Unsitte und Lächerlichkeit als solche fühlte. Rücksichten auf den Brotgeber seiner Truppe: den Hof, zwangen ihn, die Mode mitzumachen; so oft er aber konnte, entwischte er dem Zwange, rettete sich in den derben Schwank und nannte darin alle Männlein und Fräulein mit ihren gutfranzösischen und gutchristlichen Namen. Er allein hat es ja auch gewagt, die Volksmundart auf die Bühne zu bringen (im „Don Juan“, im „Arzt wider Willen“ u. a.): ein unerhörtes Unterfangen für einen Hoftheaterleiter unter Ludwig XIV.

Auch sonst ist Molière der einzige Schriftsteller, der an seinem Jahrhundert ernste literarische Kritik geübt, er der Komödiant gegenüber dem staatlich, d. h. höfisch beglaubigten Geschmackspapst Boileau, — unter dem Mantel der Komödie, aber darum nicht minder treffend. In dem allerliebsten Schwank „Die Kritik der ‘Frauenschule’“ hat er seinem Unwillen gegen den in Frankreich damals zum schreckhaften Popanz gewordenen Aristoteles und dessen falsch verstandene Regeln beredten Ausdruck gegeben:

Dorante: Ihr seid spaßhafte Leute mit euren Regeln, durch die ihr nur die Dummköpfe in Verlegenheit bringt und uns Tag für Tag ärgert! Hört man euch reden, so sind diese Kunstregeln die tiefsten Mysterien von der Welt. Aber derselbe gesunde Menschenverstand, der einst diese Regeln ersonnen, übt sie alle Tage ohne die Hilfe des Horaz und des Aristoteles. Ich möchte mal wissen, ob nicht die oberste aller Regeln darin besteht: zu gefallen. Machen wir uns drum lustig über diese Quengelei, mit der sie den Geschmack der Zuschauer unterjochen wollen. Gehen wir ernsthaft dem Kern

der Dinge auf den Leib, die uns am nächsten liegen, und suchen wir nicht nach Regeln, die uns hindern, die Zuschauer zu ergötzen.

Uranie: Für mein Teil seh ich bei einer Komödie nur darauf, ob mich die Sache fesselt: und hab ich mich gut dabei unterhalten, so will ich nicht erst fragen, ob ich im Grunde unrecht gehabt, und ob die Regeln des Aristoteles mir verbieten zu lachen.

Dorante: Gewiß. Es ist gerade so, als wollte jemand, der eine ausgezeichnete Sauce erfunden, erst nachsehen, ob auch die Regeln des „Französischen Kochkünstlers" sie für gut erklären.

Galt dieser Ausfall dem in Regeln eingeschnürten Drama, so führte Molière auch gegen die Schablone und Unnatur der zeitgenössischen Lyrik seine Streiche. Gibt es im ganzen Bereich der französischen Kritik etwas Reizenderes und zugleich Wahreres als die berühmte Stelle im Misanthrope, wo Alcest mit der verlogenen Madrigalreimerei ins Gericht geht (Akt I, Szene 2)? Der Schöngeist Oronte gibt da eine kleine Dichtung zum besten, die nicht schlechter ist, als die Durchschnittslyrik des 17. Jahrhunderts. Molière hat sich wohl gehütet, in diesem Beispiel eine verzerrte Übertreibung zu bieten; ach nein, das Meiste von Benzerade, von Jean-Baptiste Rousseau, von Chaulieu, von La Fare — und wie sie sonst heißen die sogenannten Lyriker jener Zeit — ist in diesem Stil geschrieben —:

> L'espoir, il est vrai, nous soulage,
> Et nous berce un temps notre ennui;
> Mais, Philis, le triste avantage,
> Lorsque rien ne marche après lui! — —

Oronte, der Dichter dieses blühenden Blödsinns in der Art unserer einzigen Friederike Kempner, ist natürlich entzückt von seiner Leistung, die andern desgleichen. Alcest-Molière hält mit seinem Urteil zurück, — wozu einen Freund an der verwundbarsten Stelle kränken? Da man aber in ihn dringt, bricht sein lang verhaltener dichterischer Ingrimm gegen die ganze Lüge dieser Poetasterei aus:

> Ganz offen, das paßt für — gewisse Orte.
> Sie wandeln da auf schlechter Muster Spur,
> Dem Ausdruck fehlts an Wahrheit und Natur.

Dieser stelzbein'ge Stil, den man jetzt so rühmt,
Ist unwahr im Ton und verlogen-verblümt.
Ein Wortgetändel, Verstellung nur,
Denn so spricht niemals die echte Natur.
Mir ist der Geschmack des Jahrhunderts zuwider,
Unsre Väter, zwar derb, hatten bessere Lieder.
Mir steht viel höher, als was man jetzt preist,
Ein uraltes Volkslied, das also heißt:

Hätte König Heinrich mir*)
Ganz Paris gegeben,
Und entsagen sollt' ich Dir,
Mein geliebtes Leben,
Spräch' ich: Nein, Herr König, nein,
Eu'r Paris steckt wieder ein;
Lieber ist mein Liebchen mir,
Tausend Male lieber!

Jawohl, mein Herr Lacher, trotz allem Getue
Mir dünkt das viel schöner als blumige Phrasen,
Als das falsche Geflunker poetischer Basen.

(Sehr frei nach Laun und Baudissin.)

Ein Meisterstück scharfer Zurechtweisung im poetischen Geschmack; aber wie Alcest mit seiner Ansicht im Misanthrope allein steht, so Molière mit seinem Haß gegen die Unnatur im 17. Jahrhundert.

Brauche ich im einzelnen den Spuren dieses Wahrheitsdichters nachzugehen? Soll ich zeigen, wie er nach den „Lächerlichen Zierpuppen" in den „Gelehrten Frauen" eine ähnliche Bildungslüge lächerlich machte? — Wie er in dem „Adligen Bürgersmann" der Lüge des Emporkömmlingwesens zu Leibe ging? — Wie er diesen Gegenstand in „George Dandin" von einer andern Seite erfaßte und abwandelte, — wie er endlich im „Tartüffe" die Heuchelei selbst in ihrer abschreckendsten Gestalt bloßstellte? Das alles kennt ja jeder Leser vom Buch oder vom Theater her. Auch Molières hartnäckiger lustiger Krieg gegen die damalige Quacksalberei der Heilkunde ist nichts anderes als

*) Wahrscheinlich von Molière selbst gedichtet, wenigstens als Volkslied des 17. Jahrhunderts bisher nirgend aufgefunden!

eine Bekämpfung der wissenschaftlich aufgeputzten Lüge mit ihrem Wortschwall und ihrem Formelwesen.

Die Tragik in Molières dichterischer Tätigkeit war, daß er nie die volle Wahrheit sagen durfte. Das umgibt seine größten Komödien mit einem Hauche tiefer Schwermut und erinnert weit mehr an das ernste Drama als an das Lustspiel. Sein persönliches Schicksal: die unglückliche Liebe zu seiner unwürdigen Gattin, — aber mehr vielleicht noch die Überzeugung von der Unmöglichkeit der freien Entfaltung seines Genius unter einem Theatergebieter wie Ludwig XIV., haben aus dem scheinbar lustigsten den im Grunde des Herzens trübsinnigsten Franzosen gemacht. In der Rue Richelieu zu Paris, unweit der Stätte seines Wirkens und seines Sterbens erhebt sich sein Standbild, wohl das schönste, das Paris schmückt: welche Schwermut mit Güte gepaart in diesem unvergeßlichen Antlitz! Und wer Ohren hat zu hören, der vernimmt auch aus Molières Hauptdramen den tragischen Ton leicht heraus. Er wäre der Dichter gewesen, berufen die nationale Tragödie zu begründen; seiner Auffassung jedoch vom Wesen des ernsten Dramas konnte er nicht folgen, der Schablone der klassischen Tragödie wollte er sich nicht unterwerfen, — so blieb ihm allein die Komödie.

Im 17. Jahrhundert hatten in Frankreich nur Könige das Recht, auf der Bühne zu leiden und zu sterben, vornehmlich die Könige des Altertums. Das Bürgertum war dramatisch nirgend sonst hoffähig als in der Komödie. Auch im Drama hatte der dritte Stand sich erst seine Menschenrechte zu erobern. Molière stöhnte unter dieser Verstümmelung der Aufgaben des Theaters. Er wollte wahr sein, wollte die tiefsten Kämpfe des Menschenherzens behandeln, — wie Shakespeare es getan, wie Calderon und Lope es taten; indessen Aristoteles und Boileau, und nun erst der König, duldeten das nicht. In der „Kritik der Frauenschule“ hat Molière über diese Ohnmacht der damaligen

Tragödie sich unzweideutig geäußert: sie war für ihn alles mögliche, nur nicht natürlich und wahr! Da sagt Dorante-Molière, sehr vorsichtig — denn der König liebte ja die majestätische Tragödie —, aber doch sehr verständlich (Szene 7):

„Ich finde, daß es sehr viel leichter ist, sich in großen Gefühlen zu ergehen, mit schönen Versen dem Schicksal Trotz zu bieten, die Himmelsmächte anzuklagen und den Göttern Beleidigungen zu sagen, als die Lächerlichkeiten der Menschen gehörig aufzudecken. — Bei euren Schilderungen von Helden könnt ihr tun, was ihr wollt; das sind Phantasiegemälde, in denen man keine Ähnlichkeit sucht. Sobald ihr aber die Menschen schildert, müßt ihr nach der Natur zeichnen. Von diesen Gemälden verlangt man Ähnlichkeit, und ihr habt nichts erreicht, wenn ihr nicht die Menschen eurer Zeit darin erkennen macht. Mit einem Wort: in den ernsthaften Stücken (den Tragödien) braucht ihr, um nicht Tadel zu erleben, nur Dinge zu sagen, die regelrecht und gut geschrieben sind; aber das genügt nicht für die andern (die Komödien)". —

So konnte es nicht ausbleiben, daß Molières beste Stücke etwas Unabgeschlossenes haben. Er sagt sein letztes Wort nicht, denn wollte er es sagen, so wäre es mit der Komödie vorbei. Es gäbe keine lustige Hochzeit im letzten Akt, keine Bestrafung Tartuffes, Alcest im Misanthrope würde sich eine Kugel durch den Kopf schießen, Harpagon sich aufhängen, George Dandin sich ertränken und Arnolph in der Frauenschule erst Agnes und dann sich erstechen. Das alles war aber bei Strafe der dramatischen Majestätsbeleidigung dem bürgerlichen Theater streng untersagt. So endigen denn Molières Stücke mit jener unerklärten plötzlichen Freude, meist mit Hilfe eines gefälligen Gottes oder doch Königs aus der Maschine, und entlassen uns unter dem Eindruck: in Molières Seele lebte ein ganz andrer letzter Akt. An solchen künstlerischen Qualen hat der wahrhaftigste Dichter des 17. Jahrhunderts zu leiden gehabt!

Molière war Komödiendichter und Komödienspieler aus voller Seele. Der Schauspieler stand damals im Banne der Kirche, sein Leib fand keinen Platz in geweihter Erde, und selbst am Hofe Ludwigs XIV. spielte er doch nur die Rolle

eines etwas vornehmeren Spaßmachers, als die früheren Hofnarren. Das alles wußte Molière und knirschte dagegen; aber nichts vermochte ihn zur Unwahrheit gegen seinen frei gewählten Beruf zu bewegen. Boileau drang in ihn, wenigstens das eigene Komödiespielen aufzugeben; — „meine Ehre erlaubt mir das nicht," war Molières Antwort. So ist er denn als ein Märtyrer seines Berufes gestorben, mitten in der Vorstellung des „Kranken in der Einbildung", das Wort „Juro!" auf den Lippen. — Alle andern „Klassiker" des 17. Jahrhunderts sind 60jährig und darüber gestorben, die meisten an Alterschwäche; Molière allein ist wenig über 50 Jahre alt geworden, und der Tod rief ihn ab auf der Stätte seines besten Schaffens.

Der Vergleich mit Shakespeare, dem Dichter und Schauspieler seines Theaters, liegt nahe, und man muß sagen: in diesem einen Punkte, in der Berufstreue, in dem Einstehen für die Wahrheit des eigenen Strebens, ist Molière der größere. Er hat sich nicht wie Shakespeare mit einem stattlichen Vermögen bei Zeiten von der Bühne zurückgezogen; er ist nicht unter die Philister gegangen, solchergestalt sein ganzes Künstlerleben Lügen strafend.

Wie Molière über seiner Zeit stand, habe ich nachzuweisen versucht. Im großen wie im kleinen deutet er auf eine höhere, eine freiere Entwickelung des französischen Dramas voraus. Wird er schon dadurch als der freieste Geist des 17. Jahrhunderts erfunden, daß er es unternahm, Kritik an diesem zu üben und, ganz nach Shakespeares schönem Wort, „dem Leib und Leben seines Jahrhunderts seinen eigenen Abdruck vorzuhalten," — so wird er geradezu ein Prophet für das 18. Jahrhundert durch seine Angriffe gegen die bevorrechteten Stände. In Molière lassen sich ganz deutliche Ansätze zu Beaumarchais nachweisen: dasselbe Aufbäumen gegen die Anmaßlichkeit und Dummheit des so ungeheuerlich bevorrechteten Adels, wie Figaro es in

dem nach ihm benannten Stück äußert, findet sich schon in verschiedenen Stücken Molières. Die furchtbare Verhöhnung des „Marquis“ (bei Beaumarchais ists ein „Graf“) in der „Kritik der Frauenschule“, im Impromptu de Versailles, und die sittliche Entrüstung, die Molières „Don Juan“ zu Grunde liegt, — sie sind das erste Grollen des fernen Donners der französischen Revolution, der freilich noch hundert Jahre bis zum zerschmetternden Ausbruch auf sich warten läßt. Ist es nicht unerhört und fast unglaublich, daß Molière (in seinem eigenen Namen) von der Bühne hinunter dem König und dem versammelten Hof ins Angesicht zu sagen wagte:

„Jawohl, immer wieder einen Marquis! Wen zum Teufel soll man denn sonst als lustige Theaterperson nehmen? Der Marquis ist heutzutage die lustige Person der Komödie; und wie man in allen Komödien der Alten stets einen spaßigen Bedienten sieht, der die Zuhörer zum Lachen bringt, so bedarf es in allen unsern heutigen Stücken eines lächerlichen Marquis, über den die Zuhörer sich belustigen.“

Ist die Stelle nicht merkwürdig jener anderen ähnlich, wo in „Figaros Hochzeit“ im Beisein des Hofes der kluge Barbier dem dummen Grafen Almaviva die höhnischen Worte nachruft (Akt V, Szene 3):

„Nein, Herr Graf, Sie sollen mein Mädchen nicht haben, Sie sollen sie nicht haben! Weil Sie ein großer Herr sind, halten Sie sich für ein großes Genie? Adel, Reichtum, Rang, Stellen, all das macht Sie so übermütig?! Was haben Sie getan, um so viel zu verdienen? Sie haben sich die Mühe gegeben, geboren zu werden, weiter nichts; im übrigen ein recht gewöhnlicher Mensch!“

Über seiner Zeit, aber mitten in seinem Volk: das ist die Größe in Molières Stellung. Man kann es nicht ausdenken, was dieser wundervolle Geist erreicht haben würde, hätte nicht der Zwang seiner abhängigen Lage auch ihm das Joch der überlieferten Regeln auf den Nacken gepreßt. An ihm hat Ludwig XIV., sein Beschützer, am meisten gesündigt und vernichtet, ohne es zu wollen. Des Dichters Ruhm ist's, selbst gegen den König das Recht des Dichters so

mannhaft wie damals nur möglich verteidigt zu haben. Seine Sprache Ludwig XIV. gegenüber ist durchaus würdig, — fast, möchte man sagen, wie von Monarch zu Monarch, und es scheint, als ob der König sich von ihm mehr habe bieten lassen, als sonst von einem seiner Hofpensionäre. Molière ging in seinem ersten „Placet" bezüglich der Aufführung des Tartuffe bis zur gelinden Drohung:

„Ich erwarte achtungsvoll (!) den Beschluß, den Eure Majestät über diese Frage auszusprechen geruhen wird. Aber das ist sehr sicher, Sire, daß ich nicht mehr daran denken darf, Komödien zu schreiben, wenn die Tartüffes die Oberhand gewinnen."

Ob sich viele jetzt lebende Monarchen viel freierer Staaten als Frankreich damals einer war, eine solche Sprache selbst von einem Dichter wie Molière gefallen lassen würden?

Wer für die Wahrheit ficht, hat wenig Freunde: Molière, der liebenswürdigste Mensch, hatte fast nur Feinde, die über seiner Leiche triumphierten. Die Geistlichkeit hat ihm den Tartuffe (der doch kein Geistlicher war) niemals verziehen, und die literarischen Zierpuppen, die Ärzte, die Marquis, die dummstolzen Emporkömmlinge und all die vielen von ihm an den dramatischen Spieß Gesteckten werden schwerlich erbarmungsvoller gewesen sein. Was waren dagegen die kleinen literarischen Fehden der andern Dichter des 17. Jahrhunderts!

Molière war ein Pariser Kind, wie nachmals Beaumarchais und Béranger. Seine angeborene gaîté und gauloiserie, der wir solche Tollheiten wie den „Herrn von Pourceaugnac" und den „Amphitryon" verdanken, hat er in seinen Schauspieler-Wanderjahren von 1645—1658 veredelt. Diese Lern- und Wanderzeit, von der wir so gut wie nichts wissen, war in jeder Hinsicht Molières Glück: ihr ist es zuzuschreiben, daß er in den Jahren seiner blühendsten Entwickelung dem Einfluß des Hofes entrückt blieb. Bei keinem Dichter des 17. Jahrhunderts fühlt man sich so unter

echtgallischen, nicht höfisch verrömerten Franzosen, wie bei Molière. Er und Racine, nebeneinander betrachtet, kommen einem vor wie Vertreter zweier verschiedener Völker. Dichtern wie Racine ist es gleichgültig, ob französische oder sonst welche Zuschauer ihren Stücken beiwohnen, wenn die Zuschauer nur zu irgend einem Hofe gehören. Molière schreibt nur für Franzosen. Und wunderbar: dieser nationalste Dichter Frankreichs im 17. Jahrhundert ist heute sein internationalster geworden, während das Herrschgebiet Racines kein größeres ist, als das die Mauern des Théâtre Français umschließen.



XI.

Montesquieu.

(1689—1755.)

Ein Blick in Montesquieus beide Hauptwerke „Persische Briefe" und „Geist der Gesetze" zeigt uns, daß wir uns im 18. Jahrhundert befinden. Wie mit einem Schwamm ausgewischt sind Geist und Sprache des 17. Jahrhunderts: Montesquieu ist der Schriftsteller der Freiheit, er denkt wie ein Freigeborner und schreibt wie ein Herr, während unter Ludwig XIV. Gedanken und Worte das Gewand des Dieners tragen.

Montesquieu leitet das 18. Jahrhundert ein, das Zeitalter der Kritik. In politischer Beziehung ist er nicht allein der Wegweiser des 18., sondern der Grundsteinleger des 19. Jahrhunderts. Montesquieu, genau 100 Jahre vor der französischen Revolution geboren und in dem Jahre gestorben, als Rousseaus erste politische Abhandlung erschien, — Montesquieu ist der Stammvater des modernen Liberalismus, sein Lehrmeister und sein Gesetzgeber. Aus England hat er den größten Teil seines Wissens vom Staat mitgebracht; aber diesem Wissen hat er die Form gegeben, die für französische und europäische Leser mundgerecht war. Ganz neu war kaum eine der Lehren Montesquieus, mit Ausnahme der vom Zusammenhang der politischen Entwickelung mit den klimatischen und sonstigen natürlichen Be-

dingungen eines Volkes. Aber es ist ja auch nicht so sehr die Neuheit der Gedanken, die wir an den Franzosen bewundern, wie ihre Fähigkeit, Fremdes schnell zu erfassen, es entsprechend den Bedürfnissen der Durchschnittsmenschheit umzugestalten und es dann in einer leicht verständlichen, anziehenden Form vorzutragen. Als einer dieser verdienstvollen Ausbreiter und Verallgemeinerer ist Montesquieu in erster Reihe anzusehen.

Im 17. Jahrhundert war an eine kritische Betrachtung öffentlicher Angelegenheiten in Frankreich nicht zu denken gewesen. Der Despotismus des „L'état c'est moi!" machte aus jeder selbständigen Ansicht über Regierung, Staat und Volk ein Verbrechen gegen die Majestät des Königs. Wörter wie „Vaterland", „Menschheit", „Menschenrechte" verschwinden nahezu aus der französischen Sprache, weil sie aus der Denkweise verschwinden. Eine einzige, durch ihre Vereinsamung doppelt die Regel bestätigende Ausnahme gibt es in der ganzen Literatur des 17. Jahrhunderts: eines Gefühls für die Lage der Bevölkerung; es ist die kurze, schöne Stelle bei Labruyère, wo dieser von der Landbevölkerung Frankreichs spricht als von

„gewissen wilden Tieren, Männchen und Weibchen, auf dem Felde verstreut, schwarz vor Schmutz und doch zugleich fahl, von der Sonne verbrannt, an die Scholle geheftet, die sie mit unbesieglicher Hartnäckigkeit um- und umkehren. Sie haben etwas wie eine menschliche Stimme, und wenn sie sich auf den Füßen aufrichten, zeigen sie ein menschliches Gesicht." — —

Das politische Leben der französischen Nation hatte ein Jahrhundert lang stillgestanden; Montesquieu erweckte es aus dem bleiernen Schlaf. Da hört man zum ersten Mal wieder die Worte, die noch bei Montaigne fortwährend sich finden, seitdem aber verschollen waren: patrie, citoyen (dies eine besondere Neuerfindung des Montesquieu'schen Sprachgebrauchs), liberté publique, liberté personnelle; — ja selbst von einer opinion publique ist auf einmal nach der

langen öffentlichen Verstummung nachdrücklich die Rede. Die Nation besinnt sich wieder auf sich selbst, sie erkennt, daß nicht der König allein der Staat ist, sondern daß dazu auch die 15 Millionen „Untertanen" gehören, die in dieser Zugehörigkeit „Bürger" heißen. Sie erkennt, daß diese 15 Millionen ein angebornes Recht haben, wie Menschen zu leben und nicht wie die wilden Tiere, von denen Labruyère mit verhaltener düsterer Glut geschrieben. „Die Menschheit hatte ihre Rechtstitel verloren, Montesquieu hat sie aufgefunden und sie ihr zurückgegeben", — mit diesem neidlosen, herrlichen Wort hat Voltaire seines großen Zeitgenossen Tätigkeit ein für allemal richtig abgeschätzt.

Das 17. Jahrhundert kannte keine politische Gegenwart, es besaß keine zeitgenössische Geschichte. Das geistige Leben erschöpfte sich in Streitereien um den größeren Wert eines Sonetts von Benserade oder von Voiture, und wenn's hoch kam: um den Vorzug der Modernen vor den Antiken. Auch in dieser Beziehung hat Labruyère, der schweigsame Beobachter seines Jahrhunderts, das treffende Wort gefunden: „Die großen Gegenstände sind verboten." Montesquieu greift die „großen Gegenstände" auf, — und was für welche! Die Rechtsbegründung der herrschenden Regierungsformen, die Kritik der Königsgewalt, des Adels, der Geistlichkeit, der Rechtspflege, der Verwaltung, — kurz: des ganzen Staatslebens; und seine Kritik, so behutsam sie spricht, ist vernichtend in den Augen jedes aufmerksamen Lesers.

Montesquieus Kritik ist nicht die eines Umstürzlers. Sein echtfranzösischer Sinn für Ordnung läßt das nicht zu. Obenan steht ihm die Gesetzmäßigkeit, im Gegensatz zur königlichen Willkür, — der Rechtsstaat, anstatt des Staates des „Tel est Notre plaisir". Darum hält er sich zunächst an das Bestehende und prüft dessen Berechtigung oder Verbesserungsfähigkeit. Montesquieu ist kein Schwärmer für Unmöglichkeiten, sondern ein Realpolitiker im unverderbten

Sinne des Wortes: er erfindet sich keine paradiesischen Urzustände der Menschheit, wie das Rousseau bald nach Montesquieu tun wird, sondern er nimmt die Natur des Menschen und der Gesellschaft als gegebene, wenn auch nicht als unveränderliche ewige Voraussetzungen. Darum der Nachdruck, den er in seinem „Geist der Gesetze" auf das Klima legt: der erste Versuch einer naturwissenschaftlichen Begründung der Staatengeschichte und insoweit Montesquieus geistiges Eigentum. Rousseau kennt nur einen phantastischen Mustermenschen, — Montesquieu unterscheidet Rassen und Völker und erkennt entsprechende Unterschiede der Verfassung und Gesetzgebung an. Rousseau hat sich zwar auf Montesquieu als seinen Lehrer bezogen und insofern mit Recht, als dieser ihm zweifellos die ersten Anregungen zur kritischen Betrachtung des Staatswesens gegeben; aber welche tiefe Kluft scheidet diese beiden Umgestalter des politischen Lebens von einander! Bei Montesquien findet sich eine Stelle in den „Persischen Briefen", die wahrhaft prophetische Kritik an Rousseaus Art der politischen Untersuchung übt. Montesquieu, der das Geschichtlich-Gewordene als ein Naturgeschichtlich-Gewordenes, wenn auch vielfach Verderbtes, auffaßt, wendet sich (im 95. Brief) gegen die Art, die Gesellschaft voraussetzungslos aufbauen zu wollen:

„Ich habe niemals vom öffentlichen Recht sprechen hören, ohne daß man damit angefangen, sorgsam nachzuforschen, welchen Ursprung die Gesellschaft habe. Das scheint mir lächerlich. Wenn die Menschen keine Gesellschaft bildeten, wenn sie sich trennten und voreinander flüchteten, so müßte man dafür einen Grund suchen; aber sie kommen ja gleich aufeinander angewiesen zur Welt: ein Sohn wird im Hause des Vaters geboren und da bleibt er; das ist die Gesellschaft und der Urgrund aller Gesellschaft."

Eine so einfache und natürliche Erklärungsweise der Gesellschaft war Rousseau, der seine Söhne ins Findelhaus schickte, allerdings verschlossen.

Montesquieu ist der große politische Erneuerer Frankreichs. Er ist so wenig ein Umstürzler, daß man sagen

kann, die Durchführung der von ihm vorgeschlagenen Reformen zur rechten Zeit würde die Revolution unmöglich gemacht haben. Er will weder den Adel abschaffen, noch selbst die Erblichkeit gewisser Richterstellen; auch gegen die Monarchie hat er nichts einzuwenden. Aber sein Muster einer Monarchie ist die englische mit ihrer wohlgeordneten Teilung der Gewalten, der verwaltenden und der gesetzgebenden, mit ihrer strengen Sonderung der Verwaltung und der Gerichtsbarkeit: lauter Dinge, die in Frankreich mit kunterbunter Willkür in einander liefen. Freiheit in der Gesetzlichkeit, das höchste Ziel eines Staatsmanns und jedes Staatsbürgers, — Montesquieu hat es in Frankreich zuerst verkündet und seine Erreichbarkeit nachgewiesen. Es ist das dieselbe Lehre, die die Bibel (Epistel Jacobi I 25) in die Worte gekleidet hat: „Das vollkommene Gesetz ist das Gesetz der Freiheit." Montaigne hatte diese Freiheit zunächst nur für sich gefordert, — Montesquieu geht über die Freiheitselbstsucht des Einzelnen hinaus; er schafft den Begriff der politischen Freiheit, den er verwirklicht sieht in der englischen Verfassung:

„Es gibt eine Nation auf Erden, die als gerades Ziel ihrer Verfassung die öffentliche Frei eit hat. Wir wollen untersuchen, auf welche Grundsätze sie diese Freiheit gründet. Wenn sie gut sind, so wird die Freiheit sich in ihnen wie in einem Spiegel zeigen."

Bei seinen Untersuchungen geht Montesquieu merkwürdig nüchtern zu Werke; alle schönen Phrasen vermeidend, erforscht er den Kern der Dinge. Er zuerst hat vom Vaterlande als von einer politischen Heimat gesprochen; aber er verwahrt sich gegen die falsche Empfindsamkeit, die sich gewöhnlich da an das Wort knüpft, wo der Inhalt ein dürftiger ist: „Das Vaterland sind nur die Bürger; ein wirkliches Wesen daraus machen, heißt viele falsche Folgerungen veranlassen." — Man wird zugeben, daß solche Äußerungen nur von einem durchaus ernsthaften Politiker

herrühren können, der seine Landsleute in strenge Gedankenzucht nimmt.

Dieser Ernst des Inhalts schließt aber bei Montesquieu nicht aus, daß die Form so gallisch heiter wie nur möglich sei. Ich komme damit zu der Betrachtung Montesquieus als Vertreters des literarischen Geistes seiner Nation. Was er als Staatsmann gewesen, gehört der ganzen Welt, nicht bloß Frankreich an. Er ist der schriftstellerische Begründer des konstitutionellen Staatswesens auf dem Festland gewesen, der Bekämpfer des Despotismus, der Sklaverei, der Folter, der Inquisition, des grausamen Strafgesetzbuchs, der päpstlichen Übergriffe. Aber das alles erregt heute zum Glück nur noch unsere geschichtliche Teilnahme, denn was Montesquieu vor 150 Jahren gelehrt, ist längst zur selbstverständlichen Voraussetzung europäischer Staatsmannschaft geworden. Sein Verdienst bleibt darum zwar das gleiche, aber die Wirkung seiner Schriften für die Gegenwart ist abgeschwächt, weil der Widerstand feindlicher Gedanken nachgelassen, ja fast ganz aufgehört hat. Montesquieus „Persische Briefe“ und „Geist der Gesetze“ können nur in Rußland und in der Türkei für die Regierenden gefährlich werden; in den politisch freien Ländern sind sie zu geschichtlichen Urkunden der Freiheitentwickelung geworden.

Was lebendig geblieben für die Literatur Frankreichs, das ist Montesquieus Stil. Darin ist er ganz seines Landes Sohn und nur seines Volkes Lehrer gewesen. Montesquieu hat alle Waffen der Prosa in seinem Kampfe geführt: den strengen Ernst unerbittlicher Logik für die ernstgestimmte Leserwelt; — die bis zur bedenklichsten Schlüpfrigkeit sich verirrende Gauloiserie als Anreiz für solche Leser, die sonst von der Beschäftigung mit den „großen Gegenständen“ nichts hätten wissen wollen, also für die überwiegende Zahl seiner Zeitgenossen unter der Regentschaft und Ludwig XV.;

— und endlich seine Lieblingswaffe, deren meisterhaften Gebrauch er zuerst seine Franzosen gelehrt: die Ironie.

Die Ironie Montesquieus ist von einer haarscharfen Feinheit, etwa vergleichbar jenem Wunderschwerte des Schmiedes Wieland, das sanft dagegen treibende Wollenflocken durchschnitt. Die Waffe der Ironie ist ihm aufgedrungen worden; sie war die einzige, die ihm selbst Hieb- und Stichsicherheit vor der rohen Verfolgung durch Ludwig XV. verschaffte. Ludwig XIV. hatte die Macht besessen, alle Literatur seiner Zeit um seinen Thron zu sammeln: da brauchte er sie nicht zu verfolgen, sondern konnte sie sich dienstbar machen. Ludwig XV. hatte keine anderen Beziehungen zur Literatur, als daß er ihre Vertreter durch die Lettres de cachet in die Bastille schickte. Montesquieu ist der Bastille entgangen, und das dankte er seinem aus Ironie gewobenen Panzer.

Eine Ironie, der alle Töne zu Gebote stehen: vom sanften Spott, der kaum verletzt, bis zur blutigsten Satire, die ihren Mann tötet wie ein schnellwirkendes Gift. Manche seiner „Persischen Briefe“ und vereinzelte Kapitel im „Geist der Gesetze“ erinnern an die Spöttereien Rabelais'; aber das meiste ist von Montesquieus besonderer Art. Auch Voltaire ist ironisch, — aber welcher Unterschied zwischen Schüler und Meister! Voltaire läßt sich vom Hange zur Ironie fast immer dazu hinreißen, daß ihm die ironische Form die Hauptsache, der ernste Zweck die Nebensache wird. Montesquieu bleibt feierlich ernst, ja geradezu erhaben mitten in der gellendsten Ironie; seine Mundwinkel zucken in grimmigem Lachen, es fliegen ironische Schauer über sein Gesicht; aber seine Augen blicken ernst und unverwandt aufs Ziel, und seine Stirn faltet sich — nicht vor Freude, sondern vor Zorn. Das kann Voltaire nicht. Nur einer hat das nach Montesquieu wieder vermocht, — kein Fran-

zose, aber ein Halbfranzose: Gibbon, „the lord of irony“ wie ihn Byron nennt.

Am häufigsten schwingt Montesquieu diese seine Leibwaffe in den „Persischen Briefen“; da weist fast jeder zweite Brief Spuren davon auf, und es ist erstaunlich genug, daß man trotzdem beim Lesen keine Ermüdung spürt. Als ein Meisterstück dieser Ironie muß der 37. Brief bezeichnet werden; er enthält die Schilderung des greisen Ludwigs XIV.:

Der König von Frankreich ist alt. — Man sagt, er besitze in sehr hohem Grade die Gabe, sich Gehorsam zu verschaffen: er regiert mit derselben Meisterschaft seine Familie, seinen Hof, seinen Staat. Man hat oft äußern hören, daß ihm von allen Regierungsformen der Welt die der Türken am besten gefallen würde: so hoch stellt er die orientalische Staatskunst.

Ich habe seinen Charakter studiert und darin Widersprüche gefunden, die ich unmöglich mit einander vereinigen kann: so z. B. hat er einen Minister, der nur achtzehn Jahre, und eine Mätresse, die achtzig Jahre alt ist.

Er belohnt gern, die ihm dienen; aber er bezahlt ebenso freigebig die Bemühungen oder vielmehr das Nichtstun seiner Höflinge, wie die mühevollen Feldzüge seiner Generäle. Oft zieht er einen Menschen, der ihn auskleidet oder ihm das Mundtuch bei der Tafel reicht, einem andern vor, der ihm Städte erobert oder Schlachten gewinnt. — Auch hat man ihn einem Manne, der zwei Meilen weit vorm Feinde geflohen war, eine kleine Pension, und einem andern, der vier Meilen geflohen war, einen schönen Gouverneurposten geben sehen.“

Dies ist bittere Ironie, aber immerhin noch in lustiger Form.

Schlimmer klingen schon solche Stellen wie die vom Papst:

„Ein Magier, der glauben macht, daß das Brot, das man ißt, kein Brot; der Wein, den man trinkt, kein Wein ist, und tausend andere Dinge gleichen Kalibers.“

Aber zur wahrhaften Höhe ihres Vermögens erhebt sich die Ironie Montesquiens doch erst in dem „Geist der Gesetze“. Hierin wirkt sie schon deshalb um so machtvoller, weil sie seltener erscheint und weil an dem Ernst der Absicht kein Zweifel besteht. So allen voran die Stelle im 5. Kapitel des XV. Buches, betitelt „Von der Negersklaverei“:

„Hätte ich das Recht zu verteidigen, mit dem wir die Neger zu Sklaven gemacht haben, so würde ich Folgendes sagen:

Da die Völker Europas die Ureinwohner Amerikas ausgerottet haben, so mußten sie die Afrikaner in die Sklaverei schleppen, um mit deren Arbeit das Land urbar machen.

Der Zucker würde zu teuer sein, wenn man nicht das Zuckerrohr durch Sklaven bearbeiten ließe.

Die Menschen, um die sich's hierbei handelt, sind schwarz vom Kopf bis zur Zehe, und ihre Nase ist so plattgedrückt, daß man sie unmöglich beklagen kann.

Man kann den Gedanken nicht fassen, daß Gott ein so weises Wesen, eine Seele, und gar eine gute Seele, in einen ganz schwarzen Leib gehaucht hat.

Es ist unmöglich anzunehmen, daß solche Geschöpfe Menschen seien, weil, wenn man sie als Menschen ansähe, man anfangen müßte zu glauben, daß wir selber keine Christen sind.

Kleine Geister übertreiben allzu sehr die Ungerechtigkeit, die man gegen die Neger begeht; denn wäre sie wirklich so groß, wie sie behaupten, wäre es dann nicht einem der europäischen Fürsten eingefallen, — die doch so viele unnütze Vorträge schließen —, auch einmal einen allgemeinen Vertrag zur Übung menschlicher Barmherzigkeit zu schließen?!"

Man bedenke wohl, daß Montesquieu einer der Ersten war, die die Negersklaverei als einen Schandfleck der Menschheit bezeichnet haben. Daß er sich zu ihrer Bekämpfung der Waffe der Ironie bediente, entsprach seiner Natur: er liebte es nicht, ernsthaft über solche Fragen zu streiten, die nach seiner Ansicht Forderungen des gesunden Menschenverstandes und Menschengefühls waren und bei deren Behandlung man dem Gegner viel zu viel Ehre antäte, wollte man seine Gegengründe anders als scherzhaft nehmen.

So war Montesquieu auch einer der ersten, die in Frankreich für Gewissensfreiheit in Religionsachen eintraten; früher selbst als Voltaire, der sich in dieser Beziehung, wie so oft, von seinem Vorläufer die Bahnen des Wirkens hat vorzeichnen lassen. In den „Persischen Briefen" behandelt Montesquieu die Frage der Gewissensfreiheit und der religiösen Duldung noch halb launig; im „Geist der Gesetze" stimmt der Ton besser zur Größe des Gegenstandes. Man lese namentlich (im Kapitel 13 des XXV. Buches) seine „Ganz gehorsamsten Vorstellungen an die Inquisitoren Spaniens und Portugals" aus Anlaß der Verbrennung einer achtzehnjährigen Jüdin in Lissabon wegen Ketzerei! Das

ist die Sprache, das der Geist jenes unsterblichen 18. Jahrhunderts, von dessen Idealismus und Schwungkraft uns mehr not tut, als wir wahr haben wollen.

Montesquieu hat den Ton des Jahrhunderts angestimmt: jene Mischung aus ernstem Inhalt bei scherzender, ja leichtfertiger Form; jene stürmische Hingabe an neue Ziele; jenes gläubige Vertrauen in die gute Anlage der Menschen. Das 18. Jahrhundert, zumal in seiner ersten Hälfte, war ein leidenschaftlich gutgläubiges und hoffnungreiches. Man hoffte alles von der Macht dessen, was man damals „Philosophie" nannte. Man dachte mehr an Reformen, als an Revolutionen, mehr an Besserung der Lage des Volkes als an Bestrafung seiner Peiniger. Und die Seele dieses Teils des Jahrhunderts heißt für Frankreich Montesquieu. Seine Ironie tut seinem Glauben an die Zukunft keinen Abbruch; sie ist nur die literarische Form, der gallische Maskenmantel, unter dem sich ein großer Bürger Frankreichs und der Welt vor seinen eigenen Zeitgenossen verbergen mußte.





XII.

Voltaire.

(1694—1778.)

Goethe hat einmal den Ausspruch getan, Voltaire sei die Zusammenfassung aller guten und schlechten Eigenschaften des Franzosentums, somit „der höchste unter den Franzosen denkbare, der Nation gemäßeste Schriftsteller" gewesen. Das kann noch heute gelten, wenn wir unter „Franzosen" nicht ganz genau dasselbe verstehen wie unter „Gaulois". Der Franzose ist eine neuere Entwickelungstufe des gallischen Keltentums, als der Gaulois. Dieser schreibt nur für seine Nation, oder doch zunächst für sie; sein Blick reicht nicht über die Grenzen der Heimat hinaus: Rabelais, Montaigne, Lafontaine und Molière, sämtlich Gaulois, hatten keine andere Lesergemeinde vor Augen als die ihrer Landsleute. Französische Schriftsteller in Goethes Sinne gibt es erst nach Ludwig XIV. und durch ihn, — erst seitdem dieser Monarch Frankreich zum Hauptspieler auf dem europäischen Theater und Europa zum Zuschauer und Nachahmer Frankreichs gemacht hatte. Nach Ludwig XIV. Tode, also seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts, schreiben die französischen Schriftsteller für eine Leserschaft so groß wie die gebildete Welt Europas, und dieser unendlich erweiterte Wirkungskreis gibt der französischen Literatur ein ganz neues Gepräge. Das aus-

schließlich Nationale, das Gallische, tritt zurück vor dem Internationalen, dem Französischen. Deshalb auch vom 18. Jahrhundert ab die starke Entlehnung fremder Bildungsstoffe. Montesquieu hatte damit begonnen: seine Staatsrechtslehre wurzelte in englischen Einrichtungen; jedoch bei der Ausarbeitung und Anwendung des Fremden hatte er ausschließlich oder vornehmlich Frankreichs Zukunft im Sinne.

Erst in Voltaire erstand der europäische Schriftsteller französischer Nation und Sprache. Wie viel Segen und wie viel Unsegen eine Nation der Menschheit zufügen kann, das hat keiner besser bewiesen als der Franzose Voltaire. In dieser Beziehung ist er einzig. Rabelais mag die Rasseneigenschaften der Nation stärker ausgeprägt besessen haben, — Voltaire ist der Vertreter Frankreichs bei seiner europäischen Sendung.

Was wäre Voltaire ohne diese außernationale Bedeutung? Was wäre er als ein nationalfranzösischer Schriftsteller neben den vielen anderen auch nur seines Jahrhunderts? Etwa ein großer Dichter? Einen solchen hat das 18. Jahrhundert überhaupt nicht erzeugt, und auch Voltaire, trotz mancher schöner Epistel und Ode, trotz einiger schwunghafter Tragödienstellen, trotz oder wegen der „Henriade" und der „Pucelle", war kein großer Dichter, wenn überhaupt ein Dichter. Auch in der Prosa, seinem eigentlichen Gebiet, hat er kein abgerundetes Kunstwerk hinterlassen, an dem man ihn erkennen und benennen könnte. Eine ganz lesbare Geschichte Karls XII. von Schweden; einige Moralerzählungen, bei denen die Absicht alles, die Fabel und die Personen nichts sind; eine Unzahl philosophischer, moralischer, religiöser, staatswissenschaftlicher Abhandlungen, Flugblätter, Sendschreiben usw. usw., — nahezu alles sehr angenehm beim Lesen, aber doch keines so hervorragend durch Tiefe oder Neuheit der Auffassung, daß es

imstande wäre, Voltaires Namen vor dem Vergessen zu schützen.

Was also hat dieser außerordentliche Mann geleistet, daß seine Persönlichkeit ein ganzes Jahrhundert überschattet und diesem den Namen des „voltairischen" in der Geschichte des Menschheitgeistes verschafft hat? — Ich muß vorerst mit der Verneinung fortfahren, um Voltaires persönliche wie allgemeine Bedeutung ins rechte Licht zu setzen. Carlyle, viel strenger, aber auch viel enger als Goethe, behauptete, in Voltaires sämtlichen Werken nicht einen großen Gedanken gefunden zu haben. Das ist natürlich eine echtcarlylesche Übertreibung, aber sie birgt den sogenannten berechtigten Kern. Carlyle hätte das Richtige getroffen, hätte er gesagt: nicht einen großen eigenen Gedanken! — Man kann einwenden: war es etwa kein großer Gedanke, im 18. Jahrhundert aufzutreten gegen die Folter, gegen das heimliche Verfahren im Strafprozeß, gegen die Inquisition, gegen jede religiöse Verfolgung? War es kein großer Gedanke, die Sklaverei, die Leibeigenschaft, die Frohndienste des Bauernstandes zu bekämpfen? Oder hat das 18. Jahrhundert einen größeren Gedanken hervorgebracht als den der religiösen Duldung, der sich doch in Voltaires hundertbändigen Schriften nahezu auf jeder Seite ausgesprochen findet? — Der Leser wird aber schon selbst die Bemerkung gemacht haben, daß alle jene großen und menschenfreundlichen Gedanken in diesem Buche nicht zum ersten Mal erwähnt werden. Montesquieu heißt der Schriftsteller, der zuerst in Frankreich Menschlichkeit und Duldung gepredigt hatte, und Montesquieu verdankte nachweislich den Kern und den Anstoß zu seinen Lehren den englischen Staats- und Religionsphilosophen.

Voltaire war kein Pfadfinder, aber ein Wegweiser, — kein Entdecker, aber ein Ausbreiter, und zwar der rastloseste und erfolgreichste, der vielleicht jemals gelebt, jeden-

falls die machtvollste Verkörperung des französischen Sinnes für Verständlichung fremder Gedanken. Seine Ursprünglichkeit ist inhaltlich gleich Null; in der Form ist sie augenfällig. Unfähig, zum Wissen der Menschheit etwas neues hinzuzutun, hat er ein langes Leben fast ausschließlich dazu benutzt, fremden fruchtbaren Gedanken die Gestalt zu geben, die seinem Jahrhundert entsprach, und sie dadurch aus dem Dunkel und der Beschränkung nationaler Grenzen herauszuziehen und auszustreuen über die ganze lesende Welt.

Voltaire war nur ein Umbildner, kein Selbstschöpfer; ein Tagesschriftsteller, kein Dichter. Aber das 18. Jahrhundert bedurfte eines solchen Mannes, weil es etwas großgezogen — zum Teil mit Voltaires Hilfe —, was die früheren Jahrhunderte nicht besessen hatten: den großen Leserkreis. Das 17. Jahrhundert kannte nur einen Hof; das 18. lernte ein Volk kennen. Da war es vorbei mit der ausschließlichen Herrschaft der Poesie, zumal mit der Hofpoesie: Verse, die Versailles begeistert hatten, ließen Paris kalt.

Wer auf die Menge wirken will, muß Prosa schreiben; die Prosa ist die Sprache der Demokratie. Das fühlte Voltaire mit seinem feinen Gehör für das Wehen des Zeitgeistes: so oft er sich an die große Lesergemeinde seines Landes oder Europas wendet und sie aufrufen will für ein wichtiges Menschheitanliegen, schreibt er Prosa, die natürliche Sprache des Massenbearbeiters. Nur an die höchsten Kreise, die geistige Auslese der Völker, wendet er sich in Versen, — immer darauf bedacht, das geignetste Mittel zur Ausbreitung seiner, d. h. der von ihm aufgenommenen, Gedanken aufzubieten.

Ein solcher Mann, dessen Leben sich verzehrt in rastloser Verallgemeinerung fremder Gedanken, darf seiner Zeit nicht zu weit vorauseilen. Will er seinen Zweck erfüllen, so muß er mitten in seiner Welt wurzeln. Zwar muß er seinen

Zeitgenossen Ideale vorhalten, muß aber zugleich durch seine Persönlichkeit diesen Idealen jeden geheimnisvollen Schimmer benehmen; er muß sogar, um überzeugend zu wirken, die Fehler, ja die Laster seiner Zeit bis zu einem gewissen Grade teilen.

Und noch ein anderes muß hinzukommen: wenn er auf die Masse wirken will, muß er selber ins Massenhafte, ins Breite gehen. Werke wie Montesquieus „Geist der Gesetze" oder selbst Rousseaus „Gesellschaftsvertrag" wirken doch immer nur auf die obersten Zehntausend, auf die Führer, nicht auf das Heer. Der geistige Feldherr, der mit Massen wirkt, muß in jedem Augenblick bereit sein einzugreifen; er darf keine Quartbände schreiben, sondern fliegende Hefte und Blätter, — kurz, er muß zum Vielschreiber werden.

Voltaires fabelhafte Arbeitskraft ist bekannt. Seine Werke umfassen hundert Bände, davon die Hälfte in den letzten 25 Jahren seines 84jährigen Lebens entstanden. In ihrer Art sind sie etwas ähnliches wie die „Encyklopädie" Diderots und seiner Mitarbeiter: eine Verallgemeinerung des gesamten damaligen menschlichen Wissens. Von seiner Tätigkeit in jenen letzten 25 Jahren kann man sich kaum einen rechten Begriff machen; sein Arbeitzimmer im Schlosse zu Ferney am Genfersee glich dem des Hauptes eines Generalstabs, der Eilboten und Meldereiter aussendet und empfängt, überallhin und von überallher, und ohne dessen Genehmigung kein Kanonenschuß abgefeuert werden darf.

Welche erstaunliche Leistung, ganz Frankreich ein Menschenalter hindurch geistig zu regieren — von einem lieblich gelegenen Landsitz fern von Paris, ja außerhalb Frankreichs! Welch ein Gegensatz zu dem alles erdrückenden Einfluß des Hofes zu Versailles im 17. Jahrhundert! Ferney hat Versailles überwunden. Die Rollen sind überhaupt gänzlich vertauscht. Was hat der französische Hof in Voltaires Leben zu bedeuten? Dreimal hatten ihn die „lettres de

cachet“ in jungen Jahren in die Bastille befördert; König Ludwig XV. hatte die Abneigung gegen Voltaire so weit getrieben, daß er die Widmung der „Henriade“ ablehnte und seine Aufnahme in die Akademie Jahrzehnte lang hinausschob. Da gründet Voltaire selbst ein unabhängiges Königtum von Geistesgnaden. Er hält einen Hof, glänzender als der Ludwigs XV., und empfängt dort nicht nur Seinesgleichen, die Schriftsteller Europas, mit fürstlicher Huld; sondern er hat die Genugtuung, daß gekrönte Häupter nach seinem Arbeitzimmer pilgern, ja daß der gesalbte römische Kaiser deutscher Nation, Joseph II., ihn aufsucht, — ganz zu schweigen von dem vertrauten Briefwechsel, den er mit Fürsten und Fürstinnen aller Länder unterhält. Von Friedrich dem Großen nicht allzu königlich behandelt, krönt Voltaire sich selbst zum literarischen König: „Nachdem ich bei Königen gewohnt habe, bin ich König bei mir geworden!“ — und Europa erkennt sein Königtum an. Fortan gibt es in Frankreich drei gleichberechtigte, aber mit einander um die Obmacht ringende Gewalten: Königtum, Kirche, Literatur. Die letzte der drei wird bald die erste werden; es fehlen nur noch wenige Jahre, bis man die Königsgräber in der Kirche von St. Denis zerstören und die Leiche Voltaires im Pantheon, einst der Kirche der heiligen Genovefa, beisetzen wird. Und auch das gehört dazu, daß König Ludwig XV. Frankreich nichts als eine ungeheure Schuldenlast, — Voltaire seinen Erben bare 4 Millionen Franken hinterläßt.

„Ich tat zu meiner Zeit mehr als Luther und Calvin“, rühmte Voltaire einst von sich. Nicht ganz so mit Ueberhebung, wie man glauben möchte. Es ist hier nicht zu untersuchen, wer besseres geleistet: Voltaire oder Luther; aber ob die Wirkung Luthers der Masse nach so wesentlich der Voltaires überlegen ist, unterliegt dem Zweifel. Freilich, nach Luther nennt sich eine Kirche, deren Anhänger sich zählen lassen und von Zeit zu Zeit auch wirklich gezählt

werden; Voltaires Gemeinde, vielleicht der Zahl nach geringer, ist an Einfluß nur zu vergleichen mit der Weltherrschaft der päpstlichen Kirche. Hatte Montesquieu den Grund gelegt zur politischen Bildung des 18. und des 19. Jahrhunderts, so ist Voltaire anzusehen als der Religionstifter aller derer, die sich zu keiner Religion bekennen, — auch solcher, die dies „aus Religion" unterlassen, wie z. B. Schiller. An dieser Tatsache ist nicht zu rütteln, auch nicht unter Hinweis auf die abstoßenden Seiten der Voltairischen Polemik; am wenigsten mit dem Einwande, daß Voltaires Religionsauffassung nicht sein Eigentum, sondern auf englischem Boden gewachsen sei. Die häßliche Art der Beweisführung Voltaires ist längst vergessen, denn — man liest ihn nur noch wenig, zumal in Deutschland; und die zahllosen Gebildeten, die im 18. Jahrhundert sich ihre religiösen Ansichten aus Voltaire holten, hatten kaum eine Zeile gelesen von Voltaires englischen Lehrern: Bolingbroke, Shaftesbury, Toland und vor allen Locke. Voltaire hatte es sich selbst zuzuschreiben, daß alles Unheil mißbräuchlicher Anwendung seiner Lehren auf ihn zurückfiel, und daß es allgemein bei seinen Gegnern hieß: „C'est la faute de Voltaire", auch da, wo er unschuldig war wie ein Lamm. Es erging ihm ähnlich wie seinem Freunde, dem königlichen Philosophen von Sanssouci, auf den man so ziemlich den ganzen Anekdotenschatz des 18. Jahrhunderts häufte. Wer sich so zum geistigen Mittelpunkt Europas zu machen versteht, wie Voltaire, muß auch das mit in den Kauf nehmen.

Erwägt man die unerhörte Machtfülle Voltaires in seinem Jahrhundert, die an Dauer wie an Wirkung die Stellung jedes andern nur geistig tätig gewesenen einzelnen Menschen überragt, so muß man sagen: alles in allem hat er doch mehr Gutes gewollt und gestiftet als Böses.

„Ich tat ein wenig Gutes; das ist mein bestes Werk"

heißt es in einem seiner Selbstbekenntnisse. Und wenn die

höchste Leistung eines Menschen darin besteht, die Welt bei seinem Tode um etwas besser und weiser zu hinterlassen, so hat jener Vers für Voltaire den Wert voller Wahrheit. Schon das muß ihm als Verdienst angerechnet werden, daß er Wissensgebiete volkstümlich machte, die bis dahin nur von Fachleuten gepflegt worden waren, und zwar meist von einseitigen Pedanten. Er hat die moderne Geschichtschreibung begründet und hat aus der früheren Hofhistoriographie eine Wissenschaft für alle Gebildeten gemacht. Er hat selbst die Beobachtungswissenschaften, so namentlich die Physik, dem Laienverstande erschlossen, hat Newtons Entdeckungen der nichtwissenschaftlichen Welt vermittelt, hat Lockes Erkenntnislehre durch seine leichtverständliche Darstellung zum Ausgangspunkt der Philosophie des 18. Jahrhunderts gemacht. Und das alles ohne Hoffnung auf Gewinn oder Ehre, und trotz den Verdammnisurteilen der Sorbonne und des Parlaments von Paris, die selbst diese seine ganz harmlosen Schriften dem Henker zur Verbrennung überantworteten.

Einmal aus England zurückgekehrt, sieht er das Ziel seines Lebens klar vor Augen: ein Streiter zu sein im Kampfe für menschliche Freiheit. Welches auch die Waffen gewesen sein mögen, zu denen er im Ungestüm des Aufeinanderprallens gegriffen, — sein Kampf war ein selbstloser, im höchsten Sinne menschlicher. Ein junger Franzose aus der Zeit der Regentschaft, der Verfasser einiger boshafter Spottgedichte, der leichtlebige Gesellschafter des Herzogs von Richelieu: so kommt Voltaire nach England (1726); ein reifer, seines Zieles bewußter Mann, erfüllt von einem großen Ideal, so verläßt er das Land seiner heilsamen Verbannung drei Jahre später.

Voltaire — und ein großes Ideal? Diese Frage hört jeder, der über Voltaire schreibt, aus seinem Leserkreise. Es ist nämlich der andauernden Fälschung der Literatur-

geschichte im Bunde mit der Unkenntnis der Werke Voltaires gelungen, seit hundert Jahren aus diesem größten Gedankenkämpfer des 18. Jahrhunderts ein wahres Ungeheuer von Herzlosigkeit, Gemeinheit und Schwunglosigkeit der Seele zu machen. Spricht man deshalb von Idealen Voltaires, so begegnet man selbst bei höchstgebildeten deutschen Lesern einem Achselzucken des Zweifels, es sei denn, daß sie David Strauß' ausgezeichnetes Leben Voltaires gelesen haben. Das darf nicht abhalten, immer wieder zu betonen, daß Voltaire in allen großen Fragen durchaus Idealist war, wie sehr ihn auch bei der Durchkämpfung im einzelnen die „Gemeinheit gebändigt". Wie wäre es einem schwunglosen Materialisten möglich gewesen, sein ganzes Jahrhundert so unwiderstehlich zu fesseln und zu seinen Ansichten zu zwingen? Wer nicht selbst begeistert ist, vermag andre nicht zu begeistern.

Voltaire hat ein Ideal gehegt, und dieses hat er zum Ideal des 18. Jahrhunderts gemacht; es ist das höchste, das der Geist überhaupt ersinnen und erstreben kann: menschliche Freiheit! Montesquieu hatte die politische Freiheit in den Vordergrund gestellt, Voltaire verteidigte vor allem die Gewissensfreiheit.

„Ecrasez l'infâme!" Welch ein unschuldiges, ja welch ein edles Wort! und wie mißverstanden oder lügnerisch verzerrt vom böswilligen Unverstand! „Vertilget das Infame!", d. h. das Infame der Geisteskechtung, des Aberglaubens, der Glaubenswut! Welcher geistig freie Mensch möchte sich weigern, einen solchen Wahlspruch zu dem seinigen zu machen? Wer Voltaires Schriften gelesen und trotzdem behauptet: „Ecrasez l'infâme" sei eine gotteslästerliche Aufforderung zur Vertilgung des Gottesglaubens, der lügt schamlos. Ganz abgesehen davon, daß „l'infâme" in allen entscheidenden Stellen weiblich ist und sich nur auf „superstition" oder verwandte Begriffe bezieht, ist es geradezu

lächerlich, aus Voltaire einen Gottesleugner zu machen. Im 18. Jahrhundert, im Zeitalter der Encyklopädie und des Holbachschen „Systems der Natur“, war er, neben Rousseau, der eifrigste Verteidiger des Glaubens an einen persönlichen Gott! Keine Seite in Voltaires Weltanschauung, die so über allem Zweifel feststeht. Der glühendste Feind alles religiösen Aberwitzes, konnte er sich doch nahezu verfolgungssüchtig geberden in seinem Kampfeifer für das Dasein eines persönlichen Gottes. In dem Punkte, aber nur in dem, gehörte Voltaire nicht zu seinem Jahrhundert, dem atheistischen, dem glaubenslosen. Man lese seine hartnäckigen, geistreichen Verwahrungen gegen Diderots Gottlosigkeit, lese seine Abweisungen Friedrichs des Großen, eines vollendeten Atheisten, — und dann wage man noch, Voltaire zum Gottesläugner zu machen! In all seinen hundert Bänden läßt sich auch nicht eine einzige Zeile finden, die atheistisch wäre; wohl aber könnte ich mit Leichtigkeit einen Band von der Stärke des vorliegenden mit starken Aussprüchen Voltaires für das Dasein eines allgütigen Gottes füllen.

Es liegt wirklich etwas unendlich Komisches darin, daß man diesen fast einzigen großen Kämpen Gottes im 18. Jahrhundert gegen den Vorwurf des Atheismus verteidigen muß. Helfen wird auch mein bescheidener Versuch seiner Rechtfertigung nichts, denn ein alter Irrtum sitzt fester als eine neue Wahrheit. Ich begnüge mich deshalb in mutloser Ergebung mit der Anführung der beiden Tatsachen, daß Voltaire als Inschrift einer mit seiner Unterstützung erbauten Kirche die Worte wählte: „Deo erexit Voltaire“, und daß von ihm der bekannte Satz herrührt: „Gäbe es keinen Gott, müßte man ihn erfinden.“ Wenn damals die Encyklopädisten und Materialisten nicht allein das Wort geführt haben, wenn das 18. Jahrhundert nicht ganz in seichter Allerklärerei und gotteslosen, ideallosen Sinnenrausch versunken ist, — Voltaire, und neben ihm Rousseau

waren es, die sich der zerstörenden Flut entgegengestemmt haben.

Wie ist es nun aber zu erklären, daß an Voltaires Namen sich der Schimpf des atheistischen Spöttertums geheftet hat? Daß er den Frommen wie den Unfrommen für den literarischen Antichrist gilt? Ganz gescheite Schriftsteller, so z. B. Joseph de Maistre, sprechen von ihm nie anders als von einem Abgesandten Satans und bekreuzigen sich bei seinem Namen. Es liegt diesem Grusel eine sehr gewöhnliche Verwechselung zu Grunde: Voltaire war der erbittertste Feind, den die christliche Kirche, den überhaupt irgend eine kirchliche, priesterliche, „geoffenbarte" Religion jemals gegen sich gehabt. Was Wunder, daß die Bekenner aller dieser geoffenbarten Religionen, für die Kirchenfeindschaft gleichbedeutend ist mit Atheismus, in Voltaire das Haupt der Atheisten erblicken?

Die verfolgungsüchtigen Kirchen hat er gehaßt bis zum „Ecrasez l'infâme!" — bis zu der Verblendung, die ihn sagen ließ: „Man rühmt immer das Wunder, daß zwölf Menschen hingereicht haben, die Kirche zu begründen; nun wohl, ich will das Wunder tun, daß einer hinreichen soll, sie zu zerstören." Gehaßt hat er die christliche Kirche (nicht das Christentum), weil sie nach seiner Meinung stets verfolgungsüchtig gewesen. Die ganze Kirchengeschichte ist für ihn nur eine fortgesetzte Kette blutiger Greuel. Er macht einmal eine annähernde Rechnung auf, wie viele Menschen die Christen um des Christentums willen gemordet haben, und kommt auf die angebliche Zahl von 9 468 800 Opfern. Das erfüllt ihn mit Wut; mit einer solchen Verfolgungsanstalt keine Gnade; da sind alle Waffen recht: Begeisterung, Zorn, Spott, Ironie, Lästerung, ja die boshafte Lüge. Jahrhunderte lang hat diese Kirche die andersgläubigen Ketzer verfolgt, — nun wohl, jetzt ist ein Ketzer gegen sie aufgestanden, der das unendliche Unrecht sühnen will. Hier

ist die dunkle Stelle in Voltaires schriftstellerischer Tätigkeit. Seine Kampfesweise hat etwas Teuflisches. Er ist der Jesuit der Kirchenfeindlichkeit: alle Mittel sind ihm heilig für seinen vermeintlich guten Zweck. Aus der Schule der Jesuiten hervorgegangen, ist er zeitlebens ihrer Kampfesweise treu geblieben, wie er denn auch ihrem Orden immer ein gewisses persönliches Wohlwollen bewahrt hat: in Ferney bei Voltaire fand einer der aus Frankreich vertriebenen Ordensbrüder gastliche Aufnahme.

Aber das Abstoßende der Form seiner literarischen Kämpfe darf uns nicht gegen ihren inneren Gehalt einnehmen; mit dem war es ihm ernst, in seiner Art so ernst wie Luther, viel ernster als Rabelais. So oft der Jahrestag der Bartholomäusmetzelei wiederkehrt, schließt Voltaire sich ein, krank vor Grimm und Rachsucht. Und damit sein Zorn nicht verrauche, bringt ihm jedes Jahr die Kunde neuer blutiger Frevel begangen im Namen oder unter Anrufung Christi. Dies ist die Seite in Voltaires Wirken, die ans Heldenhafte grenzt: die Justizmorde in den Prozessen Calas, Sirven, de la Barre und d'Etallonde hoben ihn auf die Höhe seines Lebens; sie machten ihn zu einem öffentlichen Anwalt der beleidigten Menschlichkeit. Hier hatte er die vermeintlichen Beweise für die Richtigkeit seiner kirchengeschichtlichen Auffassung: denn alle jene Justizmordtaten waren verübt worden aus kirchlicher Gesinnungswut. Die Art, wie Voltaire Jahre hindurch sich der Sache jener unschuldig Verurteilten, der Verbrannten, Geräderten, Verstümmelten oder ihrer unglücklichen Hinterbliebenen annahm, wiegt in gerechter Wage gewogen alles Gift auf, das seine leichtfertigeren Schriften so reichlich enthalten, und rechtfertigt Diderots bewunderndes Wort aus Anlaß der Verteidigung der Familie Calas: „Gäbe es einen Erlöser, er würde Voltaire von der Verdammnis erretten." Da findet er auch die tiefen Herztöne, die sonst seiner Schreibart fehlen; da

bricht er bei der Nachricht von dem Prozeß gegen die unschuldige Familie Sirven in den Zornesruf aus:

„Welche Scheußlichkeiten, gerechter Himmel! Man entreißt eine Tochter ihrem Vater und ihrer Mutter, man peitscht sie blutig, damit sie katholisch werde; sie wirft sich in einen Brunnen und ertränkt sich. Und nun verurteilt man Vater, Mutter und Schwestern zum Martertode! Man schämt sich, man errötet, ein Mensch zu sein, wenn man sieht, wie hier die Leute in die Komische Oper gehen, dort der Fanatismus die Henker bewaffnet. Ich bin am äußersten Ende Frankreichs, aber solchen Gräßlichkeiten immer noch zu nahe!"

Ähnliches schreibt er aus Anlaß der Verurteilung zweier Knaben, die sich unehrbietig gegen ein Kruzifix benommen haben sollten:

„Ich begreife nicht, wie denkende Wesen in einem Lande von Affen bleiben mögen, die so oft zu Tigern werden. Was mich betrifft, so schäme ich mich, auch nur an der Grenze zu wohnen. Nein, jetzt ist keine Zeit mehr zu scherzen; Witzworte passen nicht zu Schlächtereien. Wie? in Abbeville verurteilten Busiris im Richtergewand Knaben von 16 Jahren, und ihr Spruch wird bestätigt, und die Nation läßt es sich gefallen! Kaum spricht man einen Augenblick davon, und geht dann in die Komische Oper. Es ist wohl eine Schande, daß ich in meinem Alter noch so lebhaft empfinde. Ich beweine die jungen Leute, denen man die Zunge ausreißt, während Sie, mein Freund (d'Alembert), sich der Ihrigen bedienen, um höchst anmutige Dinge zu sagen." (Übersetzung von Strauß.)

Auch Montesquieu hatte über solche Grausamkeiten Klage geführt, aber losgelöst von der Gegenwart, in einem dicken Buch: im „Geist der Gesetze", oder verdeckt durch erotische Blumen wie in den „Persischen Briefen". Anders Voltaire: vor ganz Europa klagte er die frommen Henker des Tages an, sprach, schrieb, dichtete, bittstellerte für die mitbetroffenen Angehörigen der Schlachtopfer und ruhte nicht eher, als bis deren Ehre durch feierlichen Richterspruch wiederhergestellt worden war. Wann hatte man je zuvor ähnliches gesehen: einen Schriftsteller, der sich zum Sprecher des öffentlichen Gewissens von Europa machte? Das ist die große, ja die erhabene Seite der Begabung Voltaires für die Öffentlichkeit.

Man muß zugestehen: ein Mann von solcher Reizbarkeit wie Voltaire und von solcher Feindseligkeit gegen allen

Kirchenglauben und Kircheneifer mußte wahrlich einen unausrottbaren Hang zum reinen Gottesglauben haben, wenn ihn die Beobachtung und Verfolgung solcher Greueltaten einer christlichen Kirche nicht zum Gottesleugner, ja nicht einmal zum Feinde des Christentums machen konnten. Denn auch das ist er nicht gewesen: er hat stets scharf von einander geschieden Kirche und Christentum. Die Kirche ist ihm verhaßt, infâme; das Christentum etwas Anbetungswürdiges, wenn man es nur rein herausschälen könnte aus dem Wust kirchlicher Glaubensregeln und priesterlicher Herrschsucht. Wohl hat ihn sein Haß gegen die sich christlich nennende Kirche manchmal verleitet, mit wenig Ehrerbietung von ihrem Begründer zu sprechen; aber das tat er nur im Zorn über die falschen Bekenner seines Namens. Voltaires wahre Meinung über Christus als Menschen wie als Lehrer einer Glaubensgemeinschaft reiner Menschenliebe ist so unzweideutig an den verschiedensten Stellen ausgesprochen, daß für wirkliche Kenner seiner Schriften kein Zweifel möglich ist. Ich verweise namentlich auf den Abschnitt „Religion" in seinem „Philosophischen Wörterbuch", der ebenso gut von Rousseau, ja sogar von Herder herrühren könnte, wenn man absieht von der leisen Ironie, die Voltaire nun einmal nicht loswerden kann, — aber Ironie gerichtet gegen das Nichtige, nicht gegen das Erhabene.

Voltaires philosophische und religiöse Grundanschauung ist diese. Die Welt wird von einem großen Geist regiert, dessen Wesen und Willen uns ewig verborgen bleiben; keine Offenbarung bringt ihn uns näher. Zwischen Gott und den Menschen guten Willens, zwischen dem menschlichen Geist und der Wahrheit befindet sich das Reich des Irrtums, der Glaubenswut, des „Infamen", aufgerichtet durch herrschsüchtige Priester und gestützt durch tausendjährigen Wahn. Dieses Reich zu zerstören, die Wolke der Finsternis zwischen Mensch und Gott, zwischen Irrtum und Wahrheit zu be-

seitigen, aufzuklären: das ist die Aufgabe der Philosophie und besonders die seinige, Voltaires. Also niederreißen, mit allen Werkzeugen des menschlichen Verstandes, vor allen mit dem des beißenden Spottes das ganze Gebäude des Kirchenglaubens dem Erdboden gleich machen: das ist sein Beruf. Ans Aufbauen ist nicht eher zu denken, als bis alle Spuren des alten Gemäuers mitsamt den darin nistenden Nachtvögeln beseitigt sind.

Leider wird bei dieser Arbeit des Niederreißens der eigentliche Zweck überoft aus den Augen verloren. Den Zerstörer überfällt die wütige Lust am Zerstören, der Spott wird ihm zum Selbstzweck. Das unterscheidet ihn von Montesquieu. Die Satire ward für Voltaire aus einem künstlerischen Mittel zum Lebensziel.

Indessen dieser schlimmste Fehler Voltaires entspringt aus seiner ganzen schriftstellerischen Aufgabe: er war kein bloßer Verfasser von Büchern einer bleibenden Literatur, er schrieb nicht für sich, oder einen auserlesenen Kreis von Gleichgesinnten, auch dachte er nicht an die Zukunft seines literarischen Tuns. Dem Augenblick galt seine Arbeit, sogleich mußte sie wirken und auf eine möglichst große, bunt zusammengesetzte Lesermenge; denn morgen gab es neue Fragen, die ihn aufs Neue zur Antwort zwangen. An seinem richtigen Platz wäre Voltaire gewesen an der Spitze einer großen täglichen Zeitung; da es eine solche damals noch nicht gab, schrieb er seine Zeitung in der Form von Büchern in kleinem Oktav, meist in wenig Bogen, für den Bedarf des Tages berechnet. Er mußte den Widerhall seiner Stimme sofort hören, er war nichts ohne eine aufhorchende und Beifall klatschende Lesermenge.

Darum widersteht ihm alles Metaphysische. Was soll ein Zeitungschreiber damit anfangen? Läßt sich das Unendliche in enge, endliche Formen pressen? Er leugnet das Metaphysische nicht, er ist kein roher Materialist wie

La Mettrie, wie Holbach; aber er hat keine schriftstellerische Beziehung dazu. Es läßt sich nicht volkstümlich, nicht allgemein verständlich machen. Es läßt sich zwar in ein System bringen, aber Voltaire haßt das System, denn es führt zum Dogma, zur Bekehrungssucht, zur — Kirche.

Voltaires Abneigung gegen alles Überirdische hat ihm sein verrufenstes Werk eingegeben: „La Pucelle“. Es entstand aus dem tiefgewurzelten Widerwillen gegen die geheimnisvolle, ihm völlig unfaßbare Erscheinung der Jungfrau von Orléans. Nicht einmal der Umstand, daß auch sie der kirchlichen Wut schließlich zum Opfer gefallen, hat sie in seinen Augen vor dem Fluche der Lächerlichkeit retten können, den Voltaire gegen alles angeblich Übermenschliche schleuderte.

Wie er, so sein Stil: das schroffe Gegenstück aller erhabenen Rednerei, alles Lehrhaften und Priesterlichen. Er hat Rousseau, der ihm doch in der religiösen Denkart so nahe stand, vielleicht von allen Menschen am meisten gehaßt. Warum das? Weil Rousseau ihm als ein Bekehrungsapostel erschien; weil er Rousseaus Stil nicht ausstehen konnte mit dessen schönrednerischem Pomp, mit der salbungsvollen, ein wenig nach der Kanzel duftenden Blumenphrase. Voltaire schreibt einen Augenblickstil, kraftvoll, bewegt, witzig; er hält uns fest, ohne uns zu rühren; er beschäftigt uns lebhaft, aber er hinterläßt nichts in uns, — ganz nach der Art des Zeitungstils, selbst des besten. Auch fühlt man überall, daß Voltaire das, was er sagt, nicht selbst erdacht hat; sonst könnte er nicht so leuchtend klar schreiben, sonst müßte er häufiger mit dem mühsam sich losringenden Gedanken einen sprachlichen Kampf bestehen. Aber alles fließt glatt und eben dahin, als übersetzte ein gewandter Übersetzer ein leichtes fremdsprachiges Buch in seine eigene von ihm meisterhaft beherrschte Sprache. Er gibt keine Rätsel auf, sagt immer das letzte Wort über den Gegenstand, wir brauchen

nicht viel selbst hinzu zu denken: lauter Anzeichen mangelnder Ursprünglichkeit und Tiefe.

Wer so schafft wie Voltaire, begibt sich von selbst des ewigen Wertes. Schon heute gehört er zu den Schriftstellern, deren Namen alle Welt kennt, deren Werke nur wenige lesen. Er war ein Kind seines Jahrhunderts und zugleich dessen größte geistige Macht; aber seine unmittelbar anregende Wirkung reicht nicht über seine Zeit hinaus, und bleibend sind doch am Ende nur die Schriftsteller, die nicht ganz von ihrer Zeit ausgefüllt wurden. Voltaire gehört der Geschichte an, mehr der Kultur- als der Literaturgeschichte; für unsere Gegenwart ist er nicht der Mann, denn er hat nur für *seine* Gegenwart geschrieben.



XIII.

Jean Jacques Rousseau.

(1712—1778.)

Seiner Gesamterscheinung nach gehört Rousseau nicht in eine Gemäldesammlung der vorbildlichen Vertreter des französischen Geistes. Von Geburt kein Franzose, sondern der „Bürger Genfs", ist Rousseau auch sonst in fast allem die Ausnahme seines Jahrhunderts. Er lästert die Vernunft als Richtschnur der Überzeugungen und Handlungen, setzt sich dadurch in Widerspruch sowohl mit den ungläubigen Verfassern der Encyklopädie wie mit dem gottgläubigen Voltaire und beruft sich auf das Gefühl als auf die einzige Quelle der Wahrheit. Das ist unfranzösisch, wenn es auch den Franzosen am Ausgang des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunderts ihre Richtung gegeben hat. Diese empfindsame Rousseausche Richtung in Frankreichs Geistesleben war aber nur ein Zwischenspiel: sie dauerte nur etwa bis zum Tode der Frau von Staël; Chateaubriand, ihr Hauptvertreter (1768 geboren!), hat sie lange überlebt.

Rousseau ist ungesellig, nicht nur in seinen persönlichen Lebensformen. Er, der Verfasser des „Contrat social" ist der erbittertste Widersacher jener so hervorragend französischen Eigenschaft gewesen: der Geselligkeit. Rousseau

hatte keine Freunde, nur einige Freundinnen. Die ganze Vergesellschaftung der Menschheit galt ihm ja schon als eine Verderbtheit der Gattung. „Alles Unglück kommt daher, daß der Mensch nicht allein zu sein versteht", ist einer seiner bekanntesten Aussprüche. Er hat einsam gelebt, in fast menschenfeindlicher Zurückgezogenheit, und ist einsam gestorben. Man vergleiche damit das lärmende, gesellige Leben solcher Männer wie Voltaire, Diderot, Beaumarchais, und denke namentlich an Voltaires Tod auf dem Paradebett, ein Ende würdig seines Lebens.

Das Rousseaus Auffassung vom Entwickelungsgange des Menschen zum Staatsbürger im schroffen Gegensatz zu der geselligen Staatsweisheit Montesquieus und Voltaires steht, kann im Rahmen dieses Abschnitts nur angedeutet werden. Rousseau geht widerwillig an die Betrachtung des politischen Wesens Mensch geheißen; er möchte am liebsten jeden Menschen auf sich selbst stellen, ihn von seinen Mitmenschen absondern, um ihn vor der Ansteckungsgefahr der Gesellschaft zu behüten. Ihn fesselt nur der Mensch, nicht die Menschen, denn wo zwei Menschen bei einander sind, stellt sich der Trieb zum Fortschritt, stellt sich die „Civilisation" ein, und die Civilisation ist für Rousseau der Fluch der Menschheit!

Ein solcher Schriftsteller ist natürlich kein Franzose; das könnte man behaupten, auch ohne Rousseaus Geburtstadt zu kennen. Auf keinen Fall ist er ein die Nation vertretender Franzose in dem Sinne, wie Voltaire.

Nur durch die Sprache gehört er zur französischen Literatur, durch sie aber auch untrennbar. Nicht wie Montaigne, nicht wie Voltaire: bei diesen decken sich innere Denkart und sprachlicher Ausdruck vollkommen. Ihre Seele ist französisch nicht minder als ihre Zunge. Anders Rousseau: die Seele seiner Sprache ist alles andere, nur nicht französisch; etwa schottisch-puritanerhaft wie die Sprache

Carlyles, oder schweizerisch-verschlossen wie bei Calvin. Er ist der einzige große Schriftsteller französischer Zunge, der nicht für eine sichtbare Gemeinde, für die Leser seiner Zeit schreibt, der nicht unterhalten, sondern für ferne Zeiten und Menschen schreibend etwas beweisen will. So schreiben bis zu ihm keine Franzosen, — so schreiben Deutsche.

Aber Rousseau hat dennoch mit dieser seiner Schreibart in Frankreich Schule gemacht, und darum gebührt ihm eine Stelle in diesem Buch: auf Rousseaus literarischen Namen getauft sind Frau von Staël und Chateaubriand, sind Georges Sand und Lamennais, die Vertreter der gefühlvollen Rednerei. Rousseaus Denkart ist durchaus nicht sehr empfindsam; sie ist verblüffend, eigensinnig wie eben nur bei einsamen Seelen, sprunghaft wie bei — unlogischen Köpfen. Auch seinem mündlichen Vortrag, seiner Unterhaltung wird das Gegenteil von rednerischem Schwunge nachgesagt. Aber mit der Feder auf dem Papier wird er zum unwiderstehlichen Redner und Deklamator. Er hat in die französische Sprache die Beredsamkeit des erhabenen Gefühls, oder, wenn man will, der erhabenen Phrase eingeführt, und diese Bereicherung ist ihr seitdem verblieben. Eine Anlage dazu war vielleicht schon vorhanden, sonst hätte Corneille seine Triumphe nicht feiern können. Indessen das war im Alexandriner; in der Prosa gab es von der Art nichts als die aufgedunsene Kanzelrednerei Bossuets oder die majestätische Gespreiztheit Buffons. Innere Wärme im Verein mit schwungvoller Sprache findet sich erst bei Jean-Jacques. Es ist eitel Neid, wenn der übertroffene Buffon verächtlich schreibt (Buffon soll nie anders als mit gestickten Manschetten an den Händen geschrieben haben!) —: „Rousseau kennt nur Interjektionen, er ist ein unerzogener Mensch." Rousseau kannte mehr als Interjektionen, — er kannte die Gewalt einer Sprache, hinter der ein glühendes Herz klopft.

Montesquieu und Voltaire haben nur in vereinzelten Fällen den hohen Ton der Sprache gefunden. Beide scherzen über die ernsthaftesten Dinge; sie meinen es nicht scherzhaft, aber sie scherzen dennoch. Rousseau scherzt niemals; kein Lächeln, geschweige ein Lachen kommt über seine Züge. Er ist kein belustigender Spötter, kein geistreicher Plauderer, er hat nie einen Wortwitz gemacht, — und doch packte er die Franzosen. In demselben Jahr, da er mit seiner ersten Abhandlung „Über die Ursachen der Ungleichheit unter den Menschen" auftrat, war Montesquieu gestorben; mit ihm war die feine Ironie fürs erste begraben. Voltaire hatte nachgerade das Bedürfnis nach lachender und spottender Belehrung befriedigt. Da trat Rousseau auf mit neuen Gedanken und mehr noch mit einer neuen Sprache, und ehe das Jahr abgelaufen, wußte man, daß hier eine neue große schriftstellerische Kraft, die der Beredsamkeit, entfaltet war. Nicht mehr jene Hofzirkelberedsamkeit, die sich an kleine auserlesene Kreise richtet, die überzeugt, weil sie gefällt; — sondern die Beredsamkeit der Volksführer auf offenem Markt oder auf der Rednerbühne einer Nationalversammlung. Rousseau heißt der Lehrer dieser neuen Kunst der französischen Sprache; Mirabeau, Danton und Robespierre heißen ihre Schüler. Was die französische Revolution an rednerischem Pomp, an schellenlauter Phrasenhaftigkeit aufweist — und dessen ist wahrlich nicht wenig —, auf Rousseau ist es zurückzuführen.

Diese rednerische Natur der Sprache Rousseaus zeigt sich in jeder seiner Schriften, im „Gesellschaftsvertrag", im „Emil" wie in der „Neuen Heloïse". Der Staatsmann, der Erzieher, der Liebende — alle berauschen sie sich an dieser Schwungrednerei. Wie sollten sie nicht? hat sich doch Rousseau selbst an ihr berauscht! Er gebietet über ein Ungestüm der Sprache, das die augenfälligste Torheit, die beleidigendste Unlogik überschreit. Für den erfahrenen Leser nur auf

kurze Zeit; für den jugendlichen oder gleichangelegten rettungslos auf immer. Welche Fülle von Torheit z. B. in dem berühmten Eingang zu den „Bekenntnissen"; welche ans Lächerliche grenzende, größenwahnsinnige Überhebung; und doch — welche hinreißende Sprache:

„Mag die Trompete des jüngsten Gerichts erschallen, wann sie will, — ich werde mit diesem Buch in Händen vor den höchsten Richter treten. Laut werde ich sagen: hier steht, was ich getan, was ich gesagt habe, was ich gewesen bin. Ich habe mich darin so gezeigt, wie ich war: verächtlich und gemein, wann ich's gewesen bin; gut, edelherzig, erhaben, wann ich's gewesen bin. Ich habe mein Innerstes entschleiert, so wie du selbst es gesehen hast, ewiges Wesen. Versammle um mich die unzählige Schar von Meinesgleichen: sie mögen meine Bekenntnisse hören, über meine Schmach seufzen, über meine Elendigkeit erröten. Mag dann jeder auch sein Herz am Fuße deines Trones enthüllen, mit der gleichen Aufrichtigkeit, und dann soll ein Einziger zu dir sagen: Ich war besser als jener Mensch!"

Wer so schreibt, ohne ein Gefühl für die Lächerlichkeit, die nicht bloß vom bösen Willen darin gefunden werden kann, ist ein Verzückter, ein Schwärmer, der sich für das Werkzeug einer göttlichen Sendung ansieht. Aus solchem Stoffe waren die Religionstifter, die Apostel und Märtyrer aller Zeiten. — Man nenne es nicht geistreichelnde Laune, noch weniger Mangel an Ehrerbietung vor heiliggehaltenen Dingen, wenn ich Rousseaus geistige und stilistische Erscheinung vergleiche mit den Begründern der christlichen Religion. Rousseau schreibt nicht für ein philosophisches Lehrgebäude, wie die andern, — er verkündet das Evangelium einer neuen Religion. Voltaire mag mit Vernunftgründen kämpfen, das ist gut genug für „Monsieur de Voltaire", wie Rousseau seinen großen Nebenbuhler regelmäßig nennt. Er, der „Bürger Genfs", der „Freund des Menschengeschlechts", will von der Vernunft nichts wissen; für ihn entscheidet das eigene Gewissen, der eigene Glaube, die bewußtlose Überzeugung, — lauter Kräfte der Religion, nicht der Philosophie. Darum eifert auch Rousseau gegen die im 18. Jahrhundert allmächtigen „Philosophen" und verbittet sich entschieden diesen Ehrentitel.

Wie stehen z. B. Voltaire und Rousseau zum Gottesglauben? Voltaire glaubt an Gott, weil die Vernunft ihn die Notwendigkeit einer urschöpferischen Macht gelehrt hat; man erinnert sich des Voltairischen Verses: „Gäbe es keinen Gott, man müßte ihn erfinden.“ Rousseau erscheint dieses „Gäbe“ schon gotteslästerlich. Er bedarf keines Vernunftbeweises für Gottes Dasein, er fühlt Gott unmittelbar; er schaut ihn, wie Moses ihn geschaut, wie Christus, wie Muhamed: von Angesicht zu Angesicht. Will man hören, wie Rousseau von Gott und der Unsterblichkeit spricht? Da ist keine Möglichkeit des Nichtseins Gottes —:

„Alle Haarspaltereien der Metaphysik sollen mich auch nicht einen Augenblick an der Unsterblichkeit der Seele und an einer wohltätigen Vorsehung zweifeln machen. Ich fühle sie, ich glaube sie, ich will sie, ich hoffe sie; ich werde sie bis zu meinem letzten Atemzuge verteidigen.“

Rousseau hatte alle Eigenschaften zum Religionstifter. Wäre nicht das Tageslicht des 18. Jahrhunderts schon zu hell für religiöse Neuschöpfungen gewesen, so wäre Rousseau gelungen, was andern vor ihm gelang. Er hat die niedrige Geburt, die Armut, das Unglück des Lebens für sich, — während die Herren von Montesquieu und von Voltaire in ihren Palästen leben oder doch sterben. Er ist durchdrungen von der ihm anvertrauten Sendung; er nennt sich, ganz nach Apostelart, „Verteidiger der Sache Gottes“, und er verkündet, daß auch er in die Welt nicht den Frieden, sondern das Schwert bringe: „Wenn jemand nach öffentlicher Anerkennung dieser Dogmen (!) sich beträgt, als glaube er sie nicht, so soll er mit dem Tode bestraft werden!“

Er erbittet sich Zeichen von Gott, und — Gott gibt sie ihm (vgl. „Bekenntnisse“ Buch 6). Die weltlichen Mächte verfolgen ihn; er hat nicht, wo er sein Haupt hinlege, man hetzt ihn von Land zu Land wie ein Wild. Aber das kann ihn in seinem Glauben nicht erschüttern. Voltaire verleugnete jedes seiner Bücher, sobald es von den Behörden verfolgt wurde, — Rousseau hat nie eine Schrift ohne seinen

Verfassernamen veröffentlicht. Welch ein Schwärmer, welch ein Narr! sagen die Männer, sagt Voltaire; — welch ein Heiliger! sagen die Frauen und die Jünglinge, diese ersten Bekenner jeder neuen Religion.

Und damit nichts fehle an der Ähnlichkeit mit Aposteln und ihresgleichen —: wie Paulus seinen Weg nach Damaskus und das große Licht auf dem Wege dorthin, so hat Jean-Jacques Rousseau seinen Weg nach Vincennes (zu dem dort gefangen gehaltenen Diderot) und seine Lichterscheinung gehabt. Jene wunderbare Stunde, da er unter den Bäumen des schattigen Weges beim Nachdenken über die Preisaufgabe der Dijoner Akademie die Aufgabe seines ganzen ferneren Lebens deutlich vor sich sah: den „Gesellschaftsvertrag", den „Emil", die „Briefe vom Berge" und weiß der Himmel was sonst noch —:

„Wenn je etwas einer plötzlichen Eingebung ähnlich gewesen, so war es die Bewegung, die ich beim Lesen (der Preisaufgabe) verspürte. Auf einmal fühle ich meinen Geist wie von tausend Lichtern geblendet; eine Fülle lebendiger Gedanken drängen sich mir auf, mit einer Kraft und zugleich mit einem wirren Durcheinander, daß mich ein unaussprechlicher Tumult erfaßt; ich fühle mein Gehirn von einem Schwindel gleich dem der Trunkenheit ergriffen. Ein heftiges Herzklopfen erdrückt mich und hebt zugleich meine Brust. Da ich nicht mehr atmen kann beim Gehen, laß ich mich unter einen der Bäume des Weges fallen und dort bringe ich eine halbe Stunde in einer solchen inneren Bewegung zu, daß ich beim Erheben das Bruststück meines Rockes ganz von Tränen benetzt sehe, die vergossen zu haben ich mir doch nicht bewußt bin."

Rousseau war nicht allein der Apostel, er war auch der Märtyrer des neuen Glaubens. Ohne Martyrium keine Religionsbegeisterung, — Voltaire und die Encyklopädisten waren wahrhaftig keine Märtyrer, wenn man nicht die gelegentlichen paar Tage Bastille als Martyrium rechnen will. Dagegen Rousseau! Im Dorfe Motiers-Travers, mitten in seiner Schweizer Heimat drohen die von der Geistlichkeit aufgehetzten Bauern, ihn zu steinigen. Die ganze Welt ist gegen ihn verschworen, auch Voltaire und dessen Freunde. Welch ein Martyrium die letzten 10 Jahre seines Lebens,

die ihn bis in die Schrecknisse des Verfolgungswahnsinns hetzten und aller Wahrscheinlichkeit nach ihn selbst die Hand gegen sein Leben ausstrecken ließen!

Und noch eines kennzeichnet diesen Apostel seiner eigenen Lehre: die Unduldsamkeit, eine durchaus apostolische Eigenschaft. Wer allein der grundlosen Stimme seines Glaubens folgt, kann den Glaubensgründen eines Mitbürgers keinen Wert beimessen: Gründe haben keine Beweiskraft, wo die innere Stimme spricht. Rousseau allein von allen französischen „Philosophen" des 18. Jahrhunderts war unduldsam. Er, der so oft Anlaß gehabt, sich über die Unduldsamkeit der andern zu beklagen, hatte daraus keine Duldung gelernt. Nur für sich, für seine Neuerungen nahm er Duldung in Anspruch, — Duldung? nein, er forderte geradezu Standbilder für sich! Trotzdem spricht er sich in seinem Sendschreiben an den Erzbischof von Beaumont gegen die Einführung neuer Glaubenslehren in seinem Zukunftstaat aus und verkündet die Notwendigkeit einer Staatsreligion. Jede Änderung daran solle „strafbar" sein. Strafbar, womöglich mit dem Tode! — Man sieht, Rousseau unterscheidet sich trotz allen Redereien sehr wenig von den Anschauungen, die dem Inquisitionsverfahren zu Grunde lagen.

Er war zum Geistesherrscher geschaffen, wenigstens seiner Lehre nach. Ein Durchdrungensein von der eignen Persönlichkeit, wie sie größer selbst bei Napoleon sich nicht findet; ein Schwelgen im Hochmutwahnsinn, ohne den allerdings keine neue Religion sich begründen oder ausbreiten läßt. In den „Bekenntnissen" wimmelt es von solchen Selbstverherrlichungen wie der, daß er „sich stets für den besten der Menschen gehalten". In einem Brief (allerdings an eine Dame) sagt er wörtlich:

„Sie haben mir Achtung wegen meiner Schriften gezollt; Sie würden mir noch mehr zollen wegen meines Lebens, wenn es Ihnen bekannt wäre und noch mehr wegen meines Herzens, wenn es vor Ihren Augen offen läge: es gab nie ein zärtlicheres, ein besseres, ein gerechteres."

Wie sollte er auch nicht sich für den Besten und Gerechtesten halten, er der jedes Vergehen seines Herzens mit einer empfindelnden, aus Vergnügen und wollüstiger Reue gemischten Selbstbegütigung so lange bedeckte, bis es ihm wie ein neues Verdienst erschien. Dies ist die wahre Quelle seiner Einsamkeit: der Hochmut des Geistesherrschers.

„Da ich fühle, daß ich unter meinen Zeitgenossen keine Stellung einnehmen könnte, die mein Herz befriedigte, so habe ich es nach und nach von der Gesellschaft der Menschen losgelöst und mir eine Stellung in meiner Einbildung geschaffen."

„Einbildung" — ja die hat er besessen, ich meine das deutsche Wort in seiner doppelsinnigen Bedeutung. Auch in der von „Phantasie", die den Schriftstellern des 18. Jahrhunderts (mit Ausnahme Diderots) sonst gänzlich fehlt. Aber gnade Gott dem Menschen, der so irdische, so ganz unphantastische Dinge wie Politik, Gesetzgebung, Nationalökonomie lediglich mit den Hilfsmitteln der aus dem Nichts erfindenden Phantasie regeln will, — und das hat Rousseau versucht. Hartnäckig die Augen schließend gegen die Wirklichkeit, gegen die nur allzu deutlich sichtbare Natur des Menschen, hat er sich in ein nie dagewesenes, erträumtes, gewünschtes Menschenparadies zurückgeflüchtet und nach diesem Traumgebilde die Welt der hart im Raume sich stoßenden Dinge umzugestalten unternommen. Es ist unzählige Male nachgewiesen worden, wie sehr Rousseaus Lehre von dem unschuldvollen, glückseligen Urmenschen, dem harmlosen „homme sauvage", auf völliger Verkennung des wirklichen Ganges der Menschheitentwickelung beruht.

Für Rousseau war die Kultur etwas Widernatürliches. Wie Voltaire die Entstehung aller Religionen durch Pfaffentrug oder Fürstenherrschsucht zu erklären versucht hatte, so glaubte Rousseau mit unbegreiflicher Verblendung allen Fortschritt, alle gesellschaftliche Verfeinerung für Bosheit einzelner, für eine lasterhafte Ausschreitung der Selbstsucht

erklären zu müssen. Und doch ist er entschuldbar in diesem schwächsten und unheilvollsten Teil seiner Lehre: die Unnatur des 17. und 18. Jahrhunderts, mit ihrer auf die Spitze getriebenen Verkünstelung von Menschen und Dingen auf allen Gebieten — nicht zum wenigsten auf dem der Literatur —, mußte endlich einmal einen Rückschlag erzeugen. Da darf es nicht Wunder nehmen, daß ein in allem so bedingungsloser Geist wie Rousseau das Äußerste der Uberkultur: das Ideal des Urwaldmenschentums aufgriff. So wurde zwar die im 18. Jahrhundert in allen Tonarten gepriesene „Natur" bei Rousseau zur völligen Unnatur; aber diese Unnatur der Roheit wurde doch selbst wieder ein Gegengewicht gegen die Unnatur der Überfeinerung.

Entsprechend dieser seiner Ansicht vom Gange der Kultur als einer Frucht menschlicher Verderbtheit, betrachtet Rousseau auch den Staat ganz äußerlich als durch einen Vertrag (den berühmten contrat social) entstanden. Ein solcher Vertrag braucht keine Rücksicht zu nehmen auf die unausrottbarsten Neigungen der Menschennatur. Das Eigentumsgefühl, vielleicht das menschlichste aller Gefühle, ist nach Rousseau unnatürlich; die Erziehung der Kinder darf nicht Sache der Familie, sondern muß Sache des Staates sein, und wie all die unnatürlichen Forderungen lauten, die seit Rousseau alle Verherrlicher der Staatsallmacht, besonders die Sozialdemokraten und — die Durchschnittsminister, bis zum Überdruß aufgestellt haben.

Das ist die Religion, als deren Stifter Rousseau anzusehen ist: die Religion der Staatsallmacht. Die Ausübung dieser Religion wechselt, — ihre Glaubenssätze bleiben unerschütterlich. Sie ist unabhängig von der Religionsform der Länder, in denen sie herrscht; sie verträgt sich mit dem verfassungsmäßigen König- und Kaisertum und blüht unter der Schreckensherrschaft einer Pöbelrepublik. Ihre Hauptstütze heißt: Mehrheit; ihr größter Feind: begabtes Einzel-

wesen. Hätten Rousseau und Voltaire noch die französische Revolution erlebt, Rousseau hätte Voltaire guillotinieren lassen, in bester Absicht, um keiner Handlungen willen, sondern weil Voltaire auf anderem Wege zum Glauben an Gott gelangt war, als Rousseau.

Der gewaltige Anteil der Rousseauischen Lehren an dem Gange der Revolution ist bekannt. Von Robespierre, der übrigens seinen schwärmerisch verehrten Meister kurz vor dessen Ende noch persönlich kennen gelernt hatte, gilt wörtlich, was Heine in seinem „Wintermärchen" gesungen:

„Ich bin von praktischer Natur,
Und immer schweigsam und ruhig,
Doch wisse: was du ersonnen im Geist,
Das führ' ich aus, das tu' ich.

Und gehen auch Jahre drüber hin,
Ich raste nicht, bis ich verwandle
In Wirklichkeit, was du gedacht;
Du denkst, und ich, ich handle.

Du bist der Richter, der Büttel bin ich,
Und mit dem Gehorsam des Knechtes
Vollstreck' ich das Urteil, das du gefällt,
Und sei es ein ungerechtes.

Dem Konsul trug man ein Beil voran
Zu Rom in alten Tagen.
Auch du hast deinen Liktor, doch wird
Das Beil dir nachgetragen.

Ich bin dein Liktor, und ich geh'
Beständig mit dem blanken
Richtbeile hinter dir, — ich bin
Die Tat von deinen Gedanken."





XIV.

Diderot.

(1713—1784.)

Dem volkstümlichen Begriff, den die Deutschen mit „Franzosentum“ verbinden, entspricht kein neuerer französischer Schriftsteller so sehr wie Diderot. Der Franzose ist für uns der lebhafte, gebärdeneifrige, allen Leidenschaften des Augenblicks unterliegende, heißblütige, quecksilbrige Mensch, der uns zum Spott, mehr aber noch zum Neide und — zur Nachahmung reizt.

Diderot ist kein richtiger Bücherschreiber gewesen, sondern ein literarischer Lebemann, ein Mann der Tat oder doch des unermüdlichen Tuns, — denn zu wirklichen Taten war die Zeit vor der Revolution noch nicht geeignet. Den Anstoß geben oder empfangen, anregen und sich anregen lassen, anderen ihre Bücher schreiben und sich von anderen seine Bücher „aufgeben“ lassen, das ist Diderots literarisches Gesicht. Dabei keine Spur von Selbstsucht; im Gegenteil: er opfert das Beste seines Lebens denen, die sich seine Freunde nennen, schreibt für die „Fürstenbriefe“ des französisch-deutschen Herrn Grimm ganze Bände, hilft dem Baron von Holbach bei seinem „System der Natur“, arbeitet das Buch des Abbé Raynal über Indien so gründlich um, daß es mit mehr Recht Diderots als Raynals Namen trüge, —

und vergißt dabei ganz, daß die Welt ein großes Werk von ihm selber zu erwarten hat.

Diderot hat sein Leben verzettelt und vergeudet, ganz wie sein „Neffe Rameaus", der sich um jeden verbummelten Tag reicher geworden erklärt. Er hat sich in Stücken und Fetzen ausgegeben, und meist für andere:

„Man stiehlt mir mein Leben nicht, — ich gebe es. Ich habe die Zeit, die ich anderen geschenkt, niemals bedauert; ich kann nicht dasselbe von der Zeit sagen, die ich für mich angewendet habe."

So ist es nur zu erklärlich, daß er nicht dazu kam, ein großes Buch zu schreiben, das bliebe. Die Werke, mit denen sein Name unlöslich verbunden ist, was sind sie? Ein Gespräch: „Rameaus Neffe", und ein Konversationslexikon, die berühmte Encyklopädie, deren Herausgeber und Hauptmitarbeiter er gewesen.

Gequält hat ihn dieses Gefühl der Unfruchtbarkeit bei all der Vielgeschäftigkeit. Die Hoffnung, sein Buch zu schreiben, hat er nie aufgegeben. Grimm hat ein Bild Diderots stechen lassen und möchte nun gern eine Unterschrift dazu haben, aber — sagt Diderot —:

„er soll es erst kriegen, wenn ich etwas geschrieben, was mich unsterblich macht. — Und wann wird das sein? — Wann? morgen vielleicht. Wer weiß, wozu ich fähig bin! Ich fühle, als ob ich noch nicht die Hälfte meiner Kräfte angewandt hätte. Bis jetzt habe ich nur Possen getrieben."

Nun, ganz so arg ist es nicht, denn zu diesen Possen gehören solche Arbeiten wie „Die Nonne", „Rameaus Neffe", „Die Unterhaltung mit d'Alembert", und — die ernsteste Angelegenheit seines Lebens: das Liebesverhältnis und der Briefwechsel mit Sophie Volland. Aber auch diese vier Hauptwerke, deren eines, Rameaus Neffe, seinen Namen selbst dann unsterblich machen würde, wenn die Encyklopädie nicht wäre, — sie sind von ihm mit demselben himmlischen Lebensleichtsinn behandelt worden, wie alles andere. Nicht einmal bei seinen Lebzeiten sind sie gedruckt worden, dem Zufall verdanken sie ihre Rettung; der „Neffe Rameaus" —

der Bewunderung Goethes, der eine deutsche Übersetzung nach der Handschrift veröffentlichte, bevor die Franzosen eine Ahnung von dem Vorhandensein der Urschrift hatten. Nach echtfranzösischer Art hat es denn auch ein Menschenalter gedauert, ehe sie von Goethes Übersetzung eines ihrer Meisterwerke Kenntnis nahmen und danach einen französischen Text herstellten.

Was für ein Schriftsteller ist der, dessen schönste Arbeiten nur zufällig ans Licht kommen! Muß man da nicht sein Selbstbekenntnis als nur zu wahr erklären: „Ich gestalte nicht, ich bin kein Schriftsteller. Ich lese oder plaudre, ich frage oder antworte.“ So sind denn auch die vier genannten Hauptschriften Diderots sämtlich entweder als Gespräch oder als Briefwechsel abgefaßt, — kein bloßer Zufall das, sondern ein Sinnbild für seine ganze schriftstellerische Art.

Diderot ist kein Schriftsteller im herkömmlichen Sinne. Er schafft nicht wie ein Künstler, der einen Gedanken faßt, ihn künstlerisch dreht und knetet und bearbeitet, bis er die Formenfülle der wahren Kunst zeigt, und ihn dann mit der Sorgfalt des Künstlerstolzes in die äußere Hülle gießt, die in der Literatur das Buch heißt. Nein, dazu reicht Diderots Geduld nicht hin; was nicht im Augenblick der Empfängnis auch schon geboren wird, das ist für ihn verloren. Er ist in ewiger Weißglühhitze, die wohl die Massen im Fluß hält, sie aber nicht zur künstlerischen Gestaltung kommen läßt.

Diderots Ungestüm erstreckt sich auf alles, was er angreift. Er ist Atheist, aber nun gleich Atheist mit Leidenschaft, der sich deshalb nicht nur mit den Gottgläubigen Voltaire und Rousseau herumzankt, sondern selbst an den Durchschnittsatheisten Holbach und Grimm kein dauerndes Gefallen findet. — Grimm bittet ihn, ein paar Briefe über die Pariser Kunstausstellung zu schreiben: gleich gerät Diderot in Hitze und schreibt einen dicken Band „Salons“

in vierzehn Tagen. Bei ihm bedarf es stets nur eines überspringenden Funkens, um die hochgradig geladene elektrische Säule zur Entladung zu bringen. Eine geistige Überfülle, die sich selbst erstickt und den Menschen verzehrt.

Man muß die Schilderungen lesen, die Diderots Zeitgenossen von dem persönlichen Verkehr mit ihm hinterlassen haben. Es ist zum Schwindligwerden; die meisten seiner vorübergehenden Bekannten sind denn auch schwindlig dabei geworden. Ein prasselndes Raketenfeuer in allen Farben, Schlag auf Schlag, wie aus einem Vulkan, und das stundenlang hinter einander, ohne Zeichen der Ermüdung. Dabei ists ihm gleich, wer diesen Ausbruch über sich ergehen lassen muß. Die Kaiserin Katharina hat ihn nach St. Petersburg berufen und erfreut sich seines Geistes. Aber hören wir einmal, was sie sich von diesem „Geist" gefallen lassen muß:

„Ihr Diderot (in einem Brief an Frau Geoffrin) ist ein sehr außergewöhnlicher Mensch; ich komme aus keiner meiner Unterhaltungen mit ihm ohne blau und schwarz geschlagene Schenkel! Ich bin genötigt gewesen, einen Tisch zwischen ihn und mich zu stellen, um mich und meine Glieder vor seiner Gebärdensprache in Sicherheit zu bringen."

Man weiß nicht, wer drolliger ist, dieser Philosoph, der die — Glieder der Kaiserin blau und schwarz anlaufen, oder diese Kaiserin, die sich's aus Liebe zur Wissenschaft gefallen läßt.

Es ist wohl selbstverständlich, daß ein solcher Schriftsteller auf kein Sonderfach eingeschworen sein kann. Im Geiste des 18. Jahrhunderts liegt überhaupt etwas Schrankenloses, Encyklopädisches; nach der Niederhaltung des menschlichen Geistes in dem ewig langen 17. Jahrhundert trat ein Aufschnellen ein, wie es ähnlich nur in der schönsten Blüte der Renaissance gesehen worden war. Diderot hat am meisten von diesem Weltallsinn des 18. Jahrhundert besessen; er war der einzige, der ein Werk wie die Encyklopädie erdenken und ausführen konnte. Die Encyklopädie war sein literarischer Halt; ohne sie ist er die Wetterfahne, für die

er sich beiläufig selber hält. Diderot ist in Langres geboren, und —:

„Der Kopf eines Langrers steht auf seinen Schultern wie ein Wetterhahn auf einem Kirchturm: er zeigt nie nach einer und derselben Richtung.“

Er war ein „Bohémien“, aber ein vornehmer, der sich stets für gesellschaftsfähig hält, ohne sich der Gesellschaft zu verkaufen. Abgesehen von seiner Reise nach St. Petersburg, einer Sache der aufrichtigsten Dankbarkeit, hat Diderot alle Beziehungen zu gekrönten Häuptern, deren so viele ihm aufgedrängt wurden, mit männlichem Stolz abgelehnt. Auch Friedrich der Große war einer der Könige, die von dem literarischen Zigeuner Denis Diderot einen Absagebrief erhielten. Nicht einmal zur Akademie wollte er gehören, er der eine ganze Akademie in seiner Person vereinigte.

Diderot war der demokratischste Schriftstellergeist des 18. Jahrhunderts; er brach zuerst mit der Gewohnheit französischer Schriftsteller, von der Gunst der Könige oder des Adels zu leben, — einer Gewohnheit, der sich Voltaire mit Vergnügen, Rousseau mit harmloser Schutzbedürftigkeit hingaben. In Diderots Leben finden sich keine Richelieus, Contis, keine Gräfinnen oder Marquisinnen als Beschützer oder Fürsprecherinnen. Er ist ganz und gar modern, in seiner persönlichen Stellung wie im schriftstellerischen Ausdruck; keiner entfernt sich weiter als Diderot von der erstarrten Sprache, die das 18. Jahrhundert fast unverändert vom 17. übernommen hatte. Auch Roussenu, bei aller Neuheit des Inhalts, liegt doch vielfach noch im Banne der sprachlichen Schablone.

Diderot ist auf einem Gebiet der Literatur geradezu umstürzend vorgegangen; auf dem des Dramas. Er ist es gewesen, der zuerst mit dem Vers auf der Bühne brach: seine beiden Stücke „Der natürliche Sohn“ und „Der Familienvater“ sind in Prosa geschrieben, kein kleines Wagstück nach einer 200jährigen Überlieferung des alleinherrschen-

den Alexandriners. Aber er ist auch der erste, der in Frankreich der bürgerlichen Tragödie das Bühnenrecht erobert hat. Was Molière geahnt, was er schüchtern hie und da angedeutet, das hat Diderot mit kühnem Griff ausgeführt. Daß die Ausführung an künstlerischem Werte nicht der Absicht gleich kommt, benimmt dem literarischen Umwälzer nichts von seinem Verdienst. Das hat auch Lessing anerkannt, der offen gestand, daß er Diderot die wichtigste Anregung für seine eigenen dramatischen Arbeiten verdankte. Was wäre „Sarah Sampson", was selbst „Emilia Galotti" ohne Diderots Lehre und Beispiel?

Der Kern des schriftstellerischen Wesens dieses außerordentlichen Menschen ist die Augenblickschöpfung. Langsam etwas ausreifen zu lassen und es dann niederzuschreiben, war ihm unmöglich. Von außen her mußte ihm der Anstoß kommen, eine Gelegenheit mußte ihm geboten werden, gleichviel wie nichtig, — und er setzte sich hin und schrieb mit fliegender Feder einen Band, ein Werk in mehren Bänden, je nachdem. Ganz so wie den „Improvisatoren" von Beruf die Gegenstände ihrer Kunstleistungen aus dem Zuhörerkreise aufgegeben werden, so hat Diderot sich seine Bücher „aufgeben" lassen. Grimm hat ihm die „Salons" aufgegeben; — ein Zufall, eine Wette gibt ihm seinen Roman „Die Nonne" auf. Dieser noch mehr berüchtigte als berühmte, sicherlich aber der psychologisch tiefste Roman des ganzen 18. Jahrhunderts ist wirklich nur einer geistreichen Irreführung entsprungen, einem geselligen Scherz.

Das Beste wie das Abscheulichste in Diderots Werken ist diesem Dämon des Improvisierens zuzuschreiben: auch das Schandbuch „Die plauderhaften Kleinode" ist einer Augenblickslaune entsprungen. Bei späterer Überlegung hat Diderot, der gegen sich selbst viel strenger war, als Rousseau in seinen „Bekenntnissen", das gerechte Verdammungsurteil darüber gefällt, es sei „die Pestaushauchung einer Kloake".

Die Leichtigkeit der Improvisation mußte auf Abwege führen. Sie ließ Diderot Anpreisungen für eine neue Haarsalbe schreiben, Bittschriften anfertigen, Übersetzungen schmieren, Gelegenheitsreden verfertigen, — kurz alles, was man sonst nur von literarischen Fabrikarbeitern verlangt.

Aber dem Improvisationsgeist Diderots haben wir auch solche Geistesblitze zu verdanken, wie die Vorausnahme des Darwinismus in der „Erklärung der Natur", wo nicht nur die Entwickelungslehre sich im Keime findet, sondern selbst solche Dinge wie das Darwinsche „survival of the fittest" (Überleben und Fortpflanzen der geeignetsten Lebewesen) vorausgenommen werden. Diderot drückt das so aus:

„Alle fehlerhaften Zusammensetzungen des Stoffes sind verschwunden, und nur die sind geblieben, deren Lebensbedingungen keinen wesentlichen inneren Widerspruch enthielten und die aus eigener Kraft bestehen und sich fortpflanzen konnten" (in dem „Brief über die Blinden").

Diderot besitzt eben die Gattung der Improvisation, die gleichbedeutend ist mit der Ahnung des Genius. Ohne naturwissenschaftliche Versuche hat er die Gleichheit des Ursprungs von Magnetismus und Elektrizität behauptet. Nur etwas mehr Geduld, mehr Vertiefung, — und er hätte Fragen beantwortet, die zu seiner Zeit noch nicht einmal richtig gestellt wurden. Die ruhige Arbeit der Mittelmäßigkeit brachte zu seiner Zeit solche Verunstaltungen hervor wie die Übersetzungen Shakespeares durch Ducis und Letourneur; Diderot, der Improvisator, liest Macbeth, liest Othello und ruft von Bewunderung ergriffen:

„Dieser Shakespeare, den ich weder mit dem Apoll vom Belvedere, noch mit dem Gladiator, noch mit dem Antinous vergleichen will, sondern mit dem Standbilde des Heiligen Christoph in der Notre Dame zu Paris — einem unförmlichen, roh behauenen Koloß, zwischen dessen Beinen wir allesamt durchlaufen könnten, ohne daß unser Haupt auch nur an seine Schenkel anstieße."

Das Wort Herders von Shakespeare: hoch auf einem Fels im Meere sitzend, mit dem Gewimmel der Erklärer zu

seinen Füßen, ist nicht zutreffender als dieser halberhabene, halbscherzhafte Vergleich Diderots.

Auch Voltaire hat viele viele Bände Briefe hinterlassen, darunter des Reizvollen die Fülle. Aber der Improvisator Diderot ist ihm auf dem eigentlichen Tummelfelde der Improvisation: dem Brief, überlegen an Unmittelbarkeit, an Persönlichkeit. Die Gegenstände des Diderotschen Briefwechsels mit seiner Sophie, ja selbst mit dem Bildhauer Falconet sind weitaus nicht so allgemein fesselnd wie die von Voltaire behandelten, z. B. in seinem Briefwechsel mit Friedrich dem Großen; aber Diderot schreibt ganz aus dem Ungestüm seiner Seele heraus und fertigt keine Unreinschrift an. Der Briefwechsel mit Fräulein Volland ist wie ein zuckender Körper, wie ein vom Messer des Wundarztes bloßgelegtes pochendes Herz.

Und endlich der „Neffe Rameaus“ — was ist er anders als das Meisterstück eines Improvisators? Welch ein Reiz in diesem abstoßenden Werk! „Der Zauber der Canaille“, wie Labruyère von Rabelais sagte. Wer den „Neffen Rameaus“ nicht in der Urschrift gelesen, weiß nicht, welcher Anmut und — welcher Schamlosigkeit die französische Sprache fähig ist; selbst Goethes meisterhafte Übersetzung gibt davon doch nur eine schwache Ahnung. Es sind Stellen darin, die in ihrer Verworfenheit ans Erhabene grenzen.

Der „Neffe Rameaus“ hat Vorgänger, aber er übertrifft sie alle: in dem früher erwähnten Buche des Petronius spricht man eine ähnliche Sprache, Panurg im „Pantagruel“ hat einige Züge geliehen, — Rameau ist ihrer aller Meister. Er ist ein Abbild der erschrecklichen Fäulnis der Gesellschaft kurz vor dem Ausbruch der großen Revolution; auch das Schillern, das blendende Farbenspiel der Fäulnis fehlt nicht. Und damit es ganz ein Kunstwerk sei, hat Diderot um die Blöße dieses Erzlumpen Rameau den Mantel

des künstlerischen Mitleids geworfen, dessen Fehlen in der „Nonne" einen so peinigenden Eindruck macht.

So ist dieser Improvisator doch einmal bis in den Bereich der großen Literatur vorgedrungen. Man wünschte, es wäre ihm öfter geglückt, und mit edleren Gegenständen. Aber so, wie er gewesen, ist er doch der einzige Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, der einen bleibenden Beitrag zur Weltliteratur geliefert hat: gelesen, allgemein gelesen wird nur noch der „Neffe Rameaus". Der Mann, von dem Marmontel sagte: „Er hat einige schöne Seiten, aber kein Buch verfaßt", hat nach allem das einzige Buch, wenn auch ein winziges, aus dem Chaos des 18. Jahrhunderts auf uns vererbt.





XV.

Beaumarchais.

(1731—1799.)

Der Verfasser des „Barbiers von Sevilla", der „Hochzeit des Figaro" und der „Prozeßschriften" (Mémoires) gehört zur geistigen Familie Diderots. Dieselbe übersprudelnde Lust am Leben, dieselbe Vielgeschäftigkeit, dieselbe Zersplitterung der Kräfte. Nur daß Beaumarchais nicht ausschließlich der Literatur angehört, wie Diderot, trotz aller Vielseitigkeit; im Gegenteil, er ist nur ein Eindringling in die Literatur, ein gelegentlicher Gast. Gleich seinem Figaro ist er auch ein Dichter, aber nur in verlornen Stunden. Er schreibt Theaterstücke, wie er tausend andre Dinge tut. Daß sie einschlagen, versteht sich für ihn von selbst, denn bei ihm schlägt alles ein, es sei denn, daß es — fehlschlägt, was auch kein Unglück ist. Man pfeift seinen fünfaktigen „Barbier von Sevilla" aus, — flugs streicht er einen Akt, arbeitet das Stück um, und es hat Glück.

Beaumarchais hat alle Berufe geübt und keinem angehört. Er war der Geschäftsmann in der französischen Literatur, ein Faiseur, aber nicht im schlimmen Sinne des Wortes. Was hat er nicht versucht! — und was immer er versuchte, mittelmäßig war er in nichts. Das Höchste, was ein Mensch mit bloßem Talent leisten kann, hat er vollauf

geleistet; manchmal weiß man nicht, ob man es noch mit einem Talent oder schon mit einem Genius zu tun hat.

Uhrmacher wie sein Vater, begnügt er sich nicht mit der Ausübung seines Handwerks, sondern strebt darüber hinaus: er wird Erfinder, ihm gelingt die Herstellung einer neuen Hemmung der Uhren, und die erste Stufe zu seinem Glück ist erstiegen: er darf der Madame de Pompadour eine Uhr überreichen, die er so klein angefertigt, daß sie in einem Siegelringe Platz findet. Bald darauf wird er Musiklehrer der vier Töchter Ludwigs XV., kauft sich Hoftitel, kauft sich das de vor seinem Namen und heißt von jetzt ab Caron de Beaumarchais. Wer ihm seinen Adel bestreiten will, dem antwortet er mit einer Unverschämtheit —: „Ich habe die Quittung darüber."

Mit jungen Jahren schon beginnt in ihm der Plänemacher sich zu regen. An die Literatur denkt er einstweilen noch nicht; die wird er in den Kreis seiner Hilfsmittel ziehen, sobald er ihrer bedarf. Er lebte in einer Zeit der Halbheit: ihm als einem Manne bürgerlicher Herkunft war trotz des erkauften de, trotz der Gunst der Prinzessinnen die Laufbahn der großen Taten verschlossen. Er war aus dem Stoff, aus dem man Staatsmänner, Finanzminister macht, — aber der „Sieur" de Beaumarchais und Finanzminister! Noch zählte man 1760 und 1770. Was Wunder, daß diese Fülle der Tatkraft sich nur als Plänemacherei äußerte? Frankreich hat seitdem manche ähnliche Erscheinung gesehen; auch Balzac gehört zu dieser Richtung.

Es ist erstaunlich und belustigend zugleich, die Liste der Pläne zu lesen, die Beaumarchais ersonnen hat oder die ihm von andern angetragen worden sind. Kein moderner „Gründer", der ihn darin überträfe. Ich nenne nur einige der großartigsten: Gründung einer großen Staatsprämienanleihe, — Gründung des Monopols des Negersklavenhandels in den spanischen Besitzungen, — Plan der Wasserversorgung der

Stadt Paris, — Plan einer Welthandelstraße über Suez. In den meisten Fällen blieb es beim Plänemachen; aber da wo Beaumarchais zur Ausführung schritt, überraschte er durch die Tatkraft und die Sachkunde, womit er die allerverschiedenartigsten Dinge anfaßte. Daß wesentlich er es gewesen, der Frankreichs Unterstützung des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges erwirkt und praktisch ausgeführt hat, mit Waffen, mit Geld und mit Kriegschiffen, soll ihm unvergessen bleiben. Es klingt wie ein Märchen und ist doch die schlichte Wahrheit, daß Beaumarchais eine vollständig ausgerüstete Kriegsfregatte bemannt und in den Kampf gegen die Engländer geschickt hat. Er spricht denn auch selbstbewußt von „seiner Marine".

Und als sei es nicht genug, in aller Form an einem großen Kriege zwischen zwei Völkern teilzunehmen, findet Beaumarchais daneben noch die Zeit, die erste Gesamtausgabe von Voltaires Werken zu veranstalten, wozu er drei eigene Papierfabriken, eine eigene Schriftgießerei und natürlich eine eigene Druckerei sich beschafft. Daß er dabei mehre hunderttausend Franken verliert, stört seine Gemütsruhe kaum; ihm genügt es „das Große gewollt zu haben". Mit Kleinigkeiten mochte er sich nicht abgeben, ihn reizte die Größe des Wagnisses und die Größe des Gewinns, — nicht des Gewinnes selbst wegen, denn Beaumarchais war nicht habgierig, sondern aus Freude an dem Umrühren des Geldes. Sein Umsatz, Haben und Soll seiner Unternehmungen, belief sich in den Jahren von 1776 bis 1783 auf die fabelhafte Summe von 21 Millionen Franken. Sein Charakterbild als Mensch und Geschäftsmann wäre aber unvollständig ohne die Bemerkung, daß nach seinem Tode eine Summe von 900 000 Franken Darlehen auf Nimmerwiedersehen an gute Freunde, in seinem Schuldnerbuch gefunden wurde.

Es versteht sich von selbst, daß das Leben eines Mannes

wie Beaumarchais ein Leben des Kampfes sein mußte. Um so mehr ein Kampf, weil er bei jedem Schritt nach oben anstieß gegen die Kastenvorurteile des 18. Jahrhunderts vor der Revolution. Im kleinen ist Beaumarchais' Leben ein Spiegelbild des Riesenkampfes des „dritten Standes" um seine Daseinsberechtigung. Schritt für Schritt hat er sich seine Stellung erfechten müssen. Gleich seine erste Erfindung, die auf dem harmlosen Gebiet der Uhrmacherei, wurde ihm streitig gemacht, — und damit fängt der Wirrwarr der Prozesse an, die Beaumarchais nie wieder losgeworden ist. In allen ohne Ausnahme war das gute Recht auf seiner Seite, — in allen hat er nach endlosen Kämpfen obgesiegt. Ein großes Stück seiner besten Lebenskraft hat er an diese Prozesse verloren, aber er hat ihnen auch ein großes Stück seiner Berühmtheit, seiner Volksbeliebtheit verdankt.

Voltaire hat einmal, vor Goethe, das Wort vom „Hammer und Amboß" gebraucht: „In Frankreich muß man Amboß oder Hammer sein. Ich war zum Amboß geboren." Nun, wie Voltaire aus dem Amboß zum Hammer wurde, so auch Beaumarchais. „Bist du Hammer, schlage zu!" — und er hat zugeschlagen, daß die Funken stoben. Prozeß gegen den unehrlichen Mechaniker, der ihm seine Erfindung gestohlen; Prozeß gegen den Grafen de la Blache, der eine Erbschaftschuld zu zahlen verweigert; Prozeß gegen den Spanier Clavigo, der Beaumarchais' Schwester die Ehe versprochen und sein Wort nicht halten will; — endlich Prozeß gegen einen ehrlosen Richter am Parlament zu Paris und dessen gleichgesinnte Ehehälfte, die beide die Erpressung von Bestechungsgeldern der klägerischen Parteien zum Geschäft gemacht.

Es ist dies die „Sache Goëzmann", — so hieß der Richter, der heute nur noch durch die Berühmtheit Beaumarchais' bekannt ist. Was diesen Prozeß so denkwürdig

macht, ist die allgemeine Wichtigkeit, die Beaumarchais ihm zu geben wußte, ihn hoch hinaus hebend über eine kleine persönliche Streitsache. Daß ein Richter die Überredungsbesuche der Parteien annahm, daß die Frau des Richters sich Rollen Louisd'ors und eine goldene Uhr vom Kläger schenken ließ, darin lag für die damalige Rechtsübung gar nichts besonderes.

Beaumarchais machte durch seine Prozeßschriften, die er drucken ließ (die Mémoires), eine große Staatsfrage daraus. Wie weit ihn die Befriedigung seines persönlichen Grolls dabei getrieben, wie weit der Drang nach einer politischen Großtat, — wer vermag das heute festzustellen? Genug, daß die Denkschriften Beaumarchais' vor ganz Frankreich die Wunde bloßlegten, an der, neben so vielen andern, das selbstherrliche Königtum krankte: die Käuflichkeit, die Unzuverlässigkeit der Rechtspflege.

Der Prozeß gegen Goëzmann ist der Höhepunkt der Flugblattschreiberei Beaumarchais'. Ihn hat er mit dem Aufgebot seines ganzen gallischen Schwunges und seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe geführt. Ehre, Leben und Vermögen hat er daran gesetzt:

„Vernichten wollt Ihr mich? Ist das Euer Plan, Ihr Herren? Es mag ganz gut wirken gegen mich, aber Euch soll es dennoch nichts helfen. Denn schreiben werde ich, auch wenn Ihr Euch nicht mehr verteidigt, — bis zum letzten Stumpf meiner Feder will ich auf meinem Recht bestehen, und müßte ich mein Dintenfaß trocken schreiben. — Nicht Rast noch Ruhe sollt Ihr vor mir haben, ehe Ihr nicht unumwunden auf alle meine schweren Anklagen vor dem Gerichtshof und vor der Nation geantwortet habt!"

„Und vor der Nation!" Damit setzt er die Kampfart fort, die Voltaire erfunden: als Bundesgenossen im Kampf die öffentliche Meinung aufzurufen, diese unsichtbare Macht, vor der bald nachher die festen Mauern der Bastille zusammenkrachen und der tausendjährige Thron Frankreichs stürzen sollte. Die Zeichen mehrten sich, daß nach einer fast zweihundertjährigen Ruhe das französische Volk auf die

Bühne treten würde, dieses Volk, von dem die Literatur des 17. Jahrhunderts gar keine Kenntnis genommen und das erst die Schriftsteller des 18. Jahrhunderts wie neu entdeckt hatten.

Noch deutlicher zeigt sich diese Entdeckung in Beaumarchais' beiden Figaro-Dramen. Man hat häufig den Anteil dieser Theaterstücke an der Herbeiführung der Revolution übertrieben, als ob jemals eine große Umwälzung, und nun erst eine wie die von 1789, durch eine Komödie verursacht worden wäre! Nein, der „Barbier von Sevilla" und selbst die „Hochzeit Figaros" haben die französische Revolution nicht herbeigeführt, vielleicht nicht einmal beschleunigt; aber sie waren Wahrzeichen, an denen die politischen Zeichendeuter die Zeit erkennen konnten. Der Einzige, der ein Gefühl für die Bedeutung dieser Stücke, namentlich der „Hochzeit Figaros" gehabt hat, war der König; aber wenn er auch damals (1784) noch Frankreich sozusagen regierte, — das Théâtre Français gehörte nicht mehr zu seinem Regiment. Und wozu länger die Aufführung eines Stückes verbieten, nachdem die Königin Marie Antoinette und die Brüder des Königs es im engsten Zirkel selber aufgeführt, zur größten Belustigung der durchlauchtigsten Darsteller und hohen Zuschauer?!

Für die Psychologie der französischen Literatur sind die Figaro-Dramen mindestens ebenso bedeutsam wie für die politische Geschichte Frankreichs. Sie bezeichnen die vollständige Erlösung der Bühne vom falschen Römertum und vom Joche der aristotelischen Überlieferung. Diderot hatte mit dem Vers auf der Bühne gebrochen, aber an den drei Einheiten zu rütteln hatte selbst er nicht gewagt. Das konnte nur ein solcher Literaturliebhaber wie Beaumarchais, der sich bei seinen gelegentlichen Streifzügen auf das poetische Gebiet von vornherein alles Regelzwanges überhoben glaubte. Und merkwürdig genug: von allen Theaterstücken des

18. Jahrhunderts sind diese beiden Figaro-Komödien die einzigen, die noch heute auf dem Spielplan der französischen Bühnen stehen, gar nicht zu reden von der Unsterblichkeit, die ihnen durch Rossinis und Mozarts Musik gesichert ist.

Will man die ganze Weite der sozialen und der dichterischen Kluft zwischen dem klassischen Drama des 17. Jahrhunderts und dem des so gänzlich unklassischen Beaumarchais ermessen, so vergleiche man die steifleinenen „Vertrauten" in den Tragödien Corneilles und Racines mit diesem Figaro, dem „Vertrauten" Almavivas. Oder um den Vergleich noch schlagender zu machen: welch ein Unterschied zwischen dem Sganarelle Molières (im „Don Juan") und dem Figaro Beaumarchais' in der „Hochzeit"! Figaro ist zwar noch nicht die neue Zeit, aber er ist die Verhöhnung der alten; man fühlt schon die Ellbogenstöße des dritten Standes bei dem Streben, vorwärts zu kommen. Graf Almaviva, der noch im „Barbier von Sevilla" 1775 als ein Mann von Witz und Talent dargestellt wurde, erscheint in „Figaros Hochzeit" (1784) als die Zielscheibe der List und des Spottes aller Mitspielenden, und diese sind, Cherubin ausgenommen, sämtlich Vertreter des „dritten Standes".

Die Lebhaftigkeit des Gesprächstons dieser beiden Stücke erinnert an Diderots Ungestüm. Eine Fülle von guter Laune, freilich auch von geschlechtlichem Witz, ist darüber ausgegossen. Seit Molières Komödien hatte die französische Bühne etwas so durch und durch Gallisches, so Nationales nicht geboten, und bei Beaumarchais ist selbst der letzte Rest von Knebelung der Sprache, dessen in dem Kapitel über Molière Erwähnung geschehen mußte, abgestreift. Leise Anklänge an Rabelais geben vollends der Sprache Beaumarchais' jenen gesunden Erdgeruch, der nun einmal nur im Volkstümlichen zu finden ist.

Beaumarchais war ein Kind seiner Zeit, und ihr doch zugleich voraus. Sie war ihm zu eng, er fand in ihr

Hemmnisse auf allen Punkten. Das hat seiner Erscheinung etwas Schiefes, Verdächtiges gegeben; man zollt ihm Bewunderung, aber man gelangt zu keiner vollen Achtung. Die eingehenden Forschungen seines Biographen Loménie (in dem zweibändigen Werke „Beaumarchais und seine Zeit") haben zwar ergeben, daß er besser gewesen als sein Ruf; aber man wird den Eindruck nicht los, namentlich nach dem Lesen der „Prozeßschriften", daß er seiner Zeit große Zugeständnisse gemacht hat. Seine Anlage wies ihn einer andern Zeit zu: unter Napoleon dem Dritten oder selbst unter der dritten Republik wäre sein Platz gewesen. Er gehört zu der Klasse der Unruhigen, der Umwälzer; zu den Haußmann, Lesseps und — vielleicht Bontoux.



XVI.

Beranger.

(1780—1857.)

Um sich über die Bedeutung dieses Dichters klar zu werden, frage man sich einmal, was die Dichter des 17. und des 18. Jahrhunderts zu ihm gesagt haben würden. Von denen des 17. Jahrhunderts können wir es nur ahnen; aber wer Boileau kennt, wird mit ziemlicher Bestimmtheit behaupten dürfen, daß dieser Gesetzgeber der französischen Literatur Beranger keines Blickes gewürdigt hätte. In seiner Dichtkunst fand ja nicht einmal Lafontaine Erwähnung, — und Beranger ist der Lafontaine des französischen Liedes. Auch Voltaire hätte ihn nicht begriffen. Man sieht das aus der Stellung, die alle aus dem 18. Jahrhundert ins 19te hinüberlebenden Dichter akademischen Schlages, fast noch Voltaires Zeitgenossen, zu Beranger eingenommen haben. Er galt ihnen nicht für voll, man betrachtete ihn nicht als zur echten Literatur gehörig.

Beranger verdankt eben die umwälzende Rolle, die er in der französischen Liederdichtung gespielt, dieser seiner Stellung außerhalb der literarischen Zunft. Er hat etwas geleistet, was vor ihm keiner auch nur versucht hatte: er hat die vergrabenen Quellen der französischen Chanson aufgeschlossen und hat endlich, nach einer Pause von einem Vierteljahrtausend, dem Volke poetisch die Zunge gelöst.

Ich hatte bei Voltaire von dessen Talent für die Verallgemeinerung gesprochen, von seiner Heranbildung einer großen Lesergemeinde. Was will aber diese „große" Gemeinde, bestehend aus den gebildeten Kreisen Frankreichs und des französisch verstehenden Europas, besagen gegen das Volk von vielen Millionen, das Berangers Lieder sang!

Wer hatte überhaupt im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich für das französische Volk geschrieben, — Volk ganz einfach in dem Sinne verstanden: für die Mittelklassen und die ganz Armen —? Niemand; auch Molière nicht, selbst Lafontaine nicht. Das hat zum erstenmal Beranger getan. Er hat die Folgerungen der gewaltigen gesellschaftlichen Umwälzung durch die Ereignisse von 1789—1815 auf dem Gebiete der Poesie gezogen: ihre Demokratisierung. Aus den unteren Schichten des dritten Standes hervorgegangen, eines Schneiders Enkel, seinem Gewerbe nach ein Setzer, arm geboren und nie reich geworden, hat Beranger den Empfindungen Ausdruck zu geben verstanden, von denen die früheren Dichter keine Ahnung gehabt: denen des arbeitenden, leidenden, Steuern zahlenden und Kriegsdienste leistenden Volkes. Der Dichter für die Millionen, der Sänger seines Volkes, ein Gallier inmitten von Galliern: das ist Beranger gewesen, und darum zählten ihn die Akademiker nicht zur französischen Literatur.

Er ist auch kein literarischer Dichter, — und doch ist er nicht das, was man einen Naturdichter nennt. Ungebildet war er nicht, obschon er keine höhere Schule durchgemacht; fast möchte man ihm sogar etwas weniger von jener Art Bildung wünschen, die ihn befähigte, mit der griechischen und römischen Mythologie zuweilen das altbekannte Spiel fortzusetzen. Er hatte sich so viel Bildung durch Selbstlehre angeeignet, um die dichterische Sprache mit künstlerischem Bewußtsein zu handhaben. Mit Burns aber, dem einzigen großen „Naturdichter" der neueren Zeit, darf man ihn nicht

vergleichen, nicht einmal im Punkte der Bildung: Beranger war gegenüber Burns ein belesener Schriftsteller, der ganz genau wußte, wie er zu der Dichtung seines Volkes in Vergangenheit und Gegenwart stand.

Gemeinsam mit Burns hat Beranger nur eines: die Treffsicherheit des Volkstons. Alles, was Beranger gesungen, fand einen Wiederhall in der Seele seines Volkes. Er hatte für dessen Stimmung ein feines Gehör: das bewies er am besten dadurch, daß er 1832, nach der Julirevolution, verstummte. Sein Werk war getan; er war der Zeit, und die Zeit war ihm entwachsen. Das unberechenbare Saitenspiel, das französischer Volksgeist heißt, hatte seine Tonstimmung geändert, — da schwieg Beranger.

Welches waren die Gründe für seine unübertroffene Volkstümlichkeit während des Menschenalters nach den napoleonischen Kriegen? Es sind ihrer viele; vor allen die Sangbarkeit seiner Lieder. Das ist begreiflich, denn nur das Volk singt, — die oberen Klassen machen Musik, und nur für die oberen Klassen hatten die wenigen und sehr kläglichen Lyriker des 18. Jahrhunderts gedichtet. Ein einziger steht neben Beranger als Liederdichter, sein Freund Désaugiers (1772—1827); sein Ruhm ist in dem seines größeren Schülers aufgegangen. Man weiß nicht recht, was für Lieder das französische Volk in der langen Spanne Zeit zwischen Villon und Beranger gesungen hat: die Pariser sangen politische Spottverse, aber die reichen doch nicht hin, das Bedürfnis eines Volkes nach Gesang zu befriedigen. Wahrscheinlich hat es vor der französischen Revolution wenig Anlaß zum heiteren Gesang gehabt. Und doch ist das französische Volk ein Chansonnier-Volk; man denke an die beispiellose Wirkung eines poetisch so wertlosen Liedes, wie es die Marseillaise ist. Beranger war die Stimme des Volkes selber, die nach der langen Stille losbrach, herzbefreiend und seelenstärkend. Durch das Lied, die einzige

wirkliche Volkspoesie, wurde die französische Nation literatur-mündig, wie sie kurz zuvor politisch mündig geworden war.

Beranger hat nie ein Hehl daraus gemacht, für wen er sang. Für die Armen, für die Zerlumpten, für die Unglücklichen. Für alle, die sonst keine Literatur haben. „Das arme Volk bedarf ja unserer Lieder," schließt eine seiner Chansons, in der er zu Beisteuern für die Hinterbliebenen eines andern Chansonniers auffordert. Und wer kennt nicht sein ausgelassenes Lied zum Lobe und Troste der Bettler:

Les gueux, les gueux
Sont les gens heureux!

Unzählig sind die Stellen, in denen Beranger den Armen zuruft, mit ihrem Lose zufrieden zu sein, — nicht wie ein Politiker das wohl auch tut, dem die Klagen des Elends unbequem sind, sondern wie der Arzt, der einem Kranken andre, noch viel schwerere Kranke als Trost vorhält. Und er begnügt sich nicht mit diesem wohlfeilen Trost: kein andrer französischer Dichter hat so viel poetische Verklärung um die ehrliche Armut gewoben, wie Beranger.

Und immer unter Berufung auf sein eignes Schicksal, — dieses beste Überzeugungsmittel. Ist er nicht selbst aus niederem Stande, trotz des de vor seinem Namen? Ist er nicht selbst „vilain, très-vilain“, und nicht im mindesten adlig? Hat nicht an seiner Wiege die Armut gestanden? und hat sie etwa der Fee der Dichtkunst den Weg versperrt? Wer hat wie er einen Glorienschimmer in die Dachkammer hungernder Poeten geworfen?

C'est un grenier, point ne veux qu'on l'ignore.
Là fut mon lit, bien chétif et bien dur.
Là fut ma table; et je retrouve encore
Trois pieds d'un vers charbonnés sur le mur,
Apparaissez, plaisirs de mon bel âge
Que d'un coup d'aile a fustigés le Temps.
Vingt fois pour vous j'ai mis ma montre en gage.
Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans!

Ja, seine trostreiche Liederseele umfängt selbst die Allerelendesten, die Ausgestoßenen der Gesellschaft mit ihrer Liebe. Bis zu dem heimatlosen, fahrenden Volk, bis zu Zigeunern, Gauklern und Strolchen hinab erstreckt sich sein Dichtermitleid. Eines seiner frischesten Lieder ist gewidmet den „Bohémiens“ der Landstraße. Es ist eines seiner weniger bekannten und finde deshalb hier in einigen Strophen seinen Platz:

Sorciers, bateleurs ou filous,
Reste immonde
D'un ancien monde;
Sorciers, bateleurs ou filous,
Gais bohémiens, d'où venez vous?

D'où nous venons? l'on n'en sait rien.
L'hirondelle
D'où vient-elle?
D'où nous venons? l'on n'en sait rien.
Où nous irons, le sait-on bien?

Sans pays, sans prince et sans lois,
Notre vie
Doit faire envie;
Sans pays, sans prince et sans lois,
L'homme est heureux un jour sur trois. — —

Oui, croyez en notre gaîté,
Noble ou prêtre,
Valet ou maître,
Oui, croyez en notre gaîté:
Le bonheur, c'est la liberté!

Merkwürdig genug, daß es auch von Burns ein solches Loblied auf das fahrende Volk gibt: das kecke Lied von den „Lustigen Bettlern“. Carlyle stellte es höher als irgend ein andres Gedicht von Burns.

Aber auch für die große Tragik des elenden Volkes hat Beranger den Ton gefunden, freilich seltener als für den alltäglichen Jammer. Das Gedicht von der „Roten Hanne“, dem Weibe des ergriffenen Wilddiebs, ist solch ein Wiederhall des Notschreis der Armut in einer Dichterbrust.

Und nicht mit Worten allein hat Beranger seine Zugehörigkeit zum Volke bewiesen, sondern mehr noch durch sein Beispiel. Es gibt viele kunstgerechte Gedichte voll Mitleid für die Not und den Frost in den Hütten und Dachstuben, Gedichte, die in sehr behaglichen Räumen bei einem guten Kaminfeuer niedergeschrieben wurden. Beranger hat als Dichter gerade nicht Not gelitten, aber er hat niemals Reichtümer besessen. Mit reinen Händen stand er nach dem Siege seiner Partei durch die Julirevolution da; das Gedicht: „An seine Minister gewordenen Freunde“, worin er alle Ämter und Würden ablehnte, macht ihm und der Dichtkunst Ehre. Ebenso hat er von Napoleon III. jede Belohnung für seine Verherrlichung des ersten Napoleons abgelehnt; er mochte längst bereut haben, durch seine Lieder die Stimmung für den Bonapartismus begünstigt zu haben.

Berangers Lieder zerfallen im wesentlichen in zwei Gruppen: in Gesellschaftslieder und politische Satiren. Die letzten sind mit den Zuständen, aus denen sie hervorgegangen, dem Andenken der Lebenden und besonders der Jugend entschwunden. „Der König von Yvetot“ selber, die Perle seiner politischen Chansons, erregt heute lange nicht das Wohlgefallen, das durch den Gegensatz zwischen diesem gemütlichen König und dem Gotte der Schlachten Napoleon zu seiner Zeit erklärlich war. Auch der Spaß des Liedes „vom Senator“, einstmals von Napoleon I. selber in den Tuilerien gesungen, reizt uns jetzt nur mäßig. Politische Lieder, zumal Spottlieder, überleben selten das Geschlecht, das sie entstehen sah.

Den Franzosen von heute fehlt das Verständnis für die politische Grundstimmung, aus der heraus Beranger seine Lieder schrieb. Jene höchst seltsame Verquickung von Republikanertum, Weltbruderschaft, Völkerfrieden, von Kriegsruhm und Napoleonschwärmerei packt den heutigen Leser nicht mehr. Aber der innerste Kern der politischen

Lieder Berangers ist doch ein echt französischer: er ist das „Frondieren“. Von jeher hat die Chanson sich im Widerspruch gegen das Bestehende gefallen; sie lebt von einer mehr oder minder boshaften Unzufriedenheit. Während des Siegeslärms der Napoleonischen Kriege singt Beranger das Lob des friedfertigen Königs von Yvetot. Nach 1815 verspottet er die Heilige Allianz, die Fürstenkongresse, das Konkordat, vor allem aber die Bourbonen, und besingt in schwermütigen, echtpatriotischen Liedern, die Großtaten Napoleons. Er beklagt seinen Tod, ruft alle schönen Erinnerungen an ihn wach, und spottet und singt so lange, bis die Bourbonen zum Teil mit seiner Hilfe weggesungen sind. Die Liberalen kommen ans Ruder, eine Verfassung mit einem auf sie vereideten König und Zubehör regiert Frankreich; — aber glaubt man, daß der Chansonnier nun sein „Frondieren“ einstellt? Durchaus nicht; er hat zwar bald nach der Julirevolution seine dichterische Tätigkeit aufgegeben, aber unter den Liedern der Jahre 1830 bis 1832 sind noch einige sehr arge Spottvögel.

Neben dieser politischen Satire läuft eine Ader des gutmütigen Chauvinismus, der jedem Franzosen wohltut. Ein politischer Liedersänger wäre nicht vollständig ohne diesen Zug, — nicht in Frankreich allein: Chauvinismus ist eine internationale Eigenschaft. Beranger ist jedenfalls unschuldig an der späteren Entwickelung des poetisch sein wollenden Chauvinismus in Frankreich, der durch solche geschmacklose Lärmmacher wie Déroulède vertreten wird.

In Fragen der Religion huldigt Beranger dem Voltairismus, einem sehr bequemen Glauben, der mit dem lieben Gott wenig Umstände macht und ohne Gewissensbisse zwischen Verehrung und Scherz hin und her schwankt. Seine Stimmung kennzeichnet das schöne Lied: „Der Gott des braven Mannes“:

„Ich heb' mein Glas empor und traue fröhlich
Dem Gott des braven Manns.“

Mit einer Poesie, die so gefällig der Anschauung der weitaus größten Zahl der Leser entgegenkam, mußte er wohl die Massen für sich gewinnen.

Unter der zweiten Gruppe der Lieder Berangers, der zum Preise geselliger Freuden, haben sich manche bis heute frisch erhalten. Mit Recht: die das Leben auf die leichte Achsel nehmende gallische Heiterkeit ist ja im Grunde dieselbe geblieben, und so oft diese „Gaîté“ sich im Liede Luft macht, wird Beranger ihr Lieblingsänger bleiben. Wein, Weib und Gesang der französischen Geselligkeit hat keiner so gut wie er besungen.

Da ist vor allem der Kehrreim, den er mit Meisterschaft beherrscht, — für das Gesellschaftslied, namentlich den Volksgesang so unentbehrlich. Seit den Tagen Villons hatte man in der französischen Literatur keinen Kehrreim mehr vernommen; an Stelle der in sich zurückkehrenden Melodie hatte Jahrhunderte hindurch das endlos weitschweifige Rezitativ geherrscht.

Sodann der Inhalt! Vor Beranger waren die besungenen Schönen reine Phantasiegeschöpfe; sie hießen Philis, Celimene, Amaryllis usw., waren nirgend zu Hause und trugen einen bebänderten Schäferstab; man wußte nicht, hatte man es mit Puppen aus Zuckerteig oder mit Menschen aus Fleisch und Bein zu tun. Da besingt Beranger ganz einfach seine Lisette und Rosa, und alle Welt versteht ihn, — denn wer kennte nicht auch eine Lisette und Rosa?

Leider, leider ist es bei der heiteren Liebes- und Lebenslust nicht immer geblieben. Man soll mir nicht heuchlerische Zimperlichkeit vorwerfen, wenn ich gegen Berangers Liederdichtung den Vorwurf erhebe, daß sie mehr als zu viel und mit voller Absicht dem Hange zur Gauloiserie nachgibt, — Gauloiserie diesmal einfach als Übersetzung des derben deutschen Wortes „Zote“.

Man braucht sich weder die Augen noch die Ohren zuzuhalten, wenn Beranger die Reize seiner leichtgeschürzten, ein wenig bespitzten, sehr verliebten Lisette schildert; auch nicht, wenn er noch weiter geht. Aber es gibt Grenzen, die selbst der Chansonnier nicht zu oft ungestraft überschreitet, und Beranger überschreitet sie über alle Gebühr. Man lacht über den Spießbürger, der sich der übergefälligen Hausfreundschaft des Herrn Senators rühmt; man lacht auch über das Lied zur Hochzeit der beiden Liebenden, die seit zwanzig Jahren so gut und vielleicht besser als verheiratet sind; — aber man lacht durchaus nicht über die Unterweisung der Enkel im lockern Lebenswandel durch die Großmutter; über die immer und immer wiederkehrende witzelnde Gutheißung, ja die Verherrlichung des bloß sinnlichen Ehebruchs, der Ausschweifung von Mädchen halb noch im Kindesalter; und was der sehr widerwärtigen, ganz und gar nicht lächerlichen Gegenstände mehr sind. Beranger ist oft viel schlimmer als Paul de Kock. Solche Lieder — und ihre Zahl ist sehr groß — verleiden dem nachsichtigsten Leser von einiger Herzensreinheit, ja auch nur von einigem Schicklichkeitsgefühl, auf die Länge den ganzen Beranger. In den Sammlungen seiner Lieder steht das alles bunt durcheinander: das empfindsame Abschiedslied der Maria Stuart, die Totenklage auf Napoleon, das Lied des gefangenen Franzosen an die Schwalben, und die unzähligen Lieder voll geschlechtlicher Witzelei, die man schwerlich ohne Ekel lesen kann. Man muß es einmal sagen, auf die Gefahr hin, für einen „Moralisten" gehalten zu werden: Beranger, der Neuschöpfer der französischen Chanson, ist zugleich ihr Vergifter gewesen. Was er in sie hineingetragen, ist nicht mehr die gallische Fröhlichkeit, — es ist die F a u n e n h a f t i g k e i t, eine Art von spießbürgerlicher Verwässerung der Regentschaft. Mit der Entschuldigung, daß er seine Lieder nicht „zur Erziehung junger Mädchen" geschrieben, kommt Beranger nicht davon.

Auch in Frankreich hat man das längst gefühlt, und die starke Wandlung in seiner Beliebtheit zeugt dafür, daß der gallische Volksgeist denn doch nicht ausschließlich in der geschlechtlichen Witzelei oder Zote auf die Dauer seine literarische Befriedigung findet.

Beranger vollends für einen großen Dichter zu halten, vermag niemand, der ihn mit Musset oder Victor Hugo vergleicht, vom deutschen Liede gar nicht zu reden. Er war der Erste, der nach der langen liedlosen Zeit des Klassizismus in Frankreich wieder ein Lied anstimmte: das soll ihm von der Literaturgeschichte hoch angerechnet werden; und er war der Wortführer des Bürgertums im Liede während einer gewissen Zeit, aber auch nur während dieser, — einer Zeit politischer Rückwärtsbewegung, religiöser Heuchelei und Spießbürgerherrschaft.

Zum wahren Dichter fehlte ihm vor allem die Leidenschaft; er ist im Liebeslied niemals über die Liebelei hinausgedrungen. Die französische Chanson der Zukunft wird vielleicht die Form von Beranger entlehnen, denn diese Form ist echt national; sie wird aber einen andern Inhalt in diese Form gießen müssen, wenn sie echte Volkslyrik sein will.



XVII.

Alfred de Musset.

(1810—1857.)

Wer in Deutschland zweifelt, ob die französische Literatur echte Lyrik besitze, der lese Musset. Frankreich hat der Lyriker nicht viele, das ist eine kaum bestrittene, geschichtliche Wahrheit geworden. Was es mit der Lyrik Berangers auf sich hat, beweist die Vergessenheit, in die er versunken; und dem Lyriker Victor Hugo steht der seherische Redner Victor Hugo im Wege. Diesen Einen aber, Musset, wird man Frankreich nicht streitig machen können, — und welche andere Literatur, außer der deutschen, hat denn mehr als einen Lyriker allerersten Ranges aufzuweisen? Wie viele besitzen auch nur einen einzigen?

Musset ist Frankreichs größter Lyriker, nicht nur im französischen Sinne. Er war freilich Franzose vom Scheitel zur Sohle; aber er war zugleich ein großer Herzensdichter. Es geht mit seinem Ruhm wie mit den höchsten Bergen: er wächst mit der Entfernung. Heute schon steht nur noch Victor Hugos lyrischer Dichterkranz neben dem Mussets in lebendigem Grün, — wie wird es damit nach einem Menschenalter aussehen?

Musset hat fast all die Töne, die wir Deutschen aus der Lyrik heraushören wollen, — und dazu noch einige andere, die ihm oder seiner Nation eigen sind. Er hat vor allem

das eine, was wir in den früheren Jahrhunderten der französischen Poesie so schmerzlich vermißten: den Ton der wahren Leidenschaft. Villon, der Pariser Student und Gassenbube des 16. Jahrhunderts, hatte ihn zuletzt besessen; zwischen ihm und Musset, oder allenfalls noch Victor Hugo, keiner.

Mussets Lyrik ist eine ganz und gar persönliche, die alles aus sich ableitet und alles auf sich zurückführt. Seine Sprache treibt Mißbrauch mit dem „ich". Aber das muß die Lyrik, — sie, die im höchsten Falle nicht mehr geben kann als das persönliche Empfinden des Dichters in der Sprache der ganzen Welt.

Bei Musset ist alles innerlich. Nur eine ganz kurze Zeit, mit 18 oder 19 Jahren, hat er sich in fremde Stimmungen hineingesungen: in den „Erzählungen aus Spanien und Italien", seiner ersten Gedichtsammlung. Welche Glut der Sprache, welche Bildlichkeit der Lieder in diesen Serenadenklängen an spanische Marquisinnen und italienische Blumenmädchen! Und doch hatte der knabenhafte Dichter bis dahin weder Spanien noch Italien gesehen. Aber diese südlichen Gewänder sind nur eine lose umgehängte Verkleidung: darunter schlägt das eigene Herz des Dichters der Lust des Lebens entgegen. Diese Juanas und Pepas sind die lockenden Gestalten seiner nur zu wahren Träume.

Musset hat die lyrische Wahrhaftigkeit. Der Lyriker muß das nicht alles bis auf die Neige selbst erlebt haben, was er singt; aber jeden Ton, den seine Leier von sich gibt, muß er einmal vorher im eigenen Herzen gehört haben, vielleicht nur wie einen Traumton, wie von einer fernen Glocke im Walde. Gehört aber muß er ihn einmal haben, sonst kann er ihn nicht rein wiederklingen lassen, und ein lyrisches Ohr hört aus dem weichsten Getön den inneren Mißklang heraus. Diese Eigenschaft der lyrischen Wahr-

haftigkeit hat der größte französische Kritiker, Taine, rühmen wollen, als er von Musset schrieb: „**Der** hat wenigstens nie gelogen!“ Keine erlogenen Freuden, keine prahlhansigen Liebeserinnerungen, und besonders keine erfundenen Schmerzen:

„Gott fragt, ich muß ihm Antwort geben;
Mir blieb als einziges Gut vom Leben:
Daß manchmal ich darin geweint.“
(Aus dem Sonett „Tristesse“).

Noch kraftvoller bezeichnet er die Quelle seiner Lieder in der wunderschönen Stelle des „Briefes an Lamartine“:

J'ai connu, jeune encore, de sévères souffrances;
J'ai vu verdir les bois et j'ai tenté d'aimer.
Je sais ce que la terre engloutit d'espérances,
Et pour y recueillir ce qu'il faut y semer,
Mais ce que j'ai senti, ce que je veux t'écrire,
C'est ce que m'ont appris les anges de douleur;
Je le sais mieux encore et puis mieux te le dire,
Car leur glaive, en entrant, l'a gravé dans mon coeur.

Diese Ehrlichkeit der Lyrik Mussets läßt sich selbst an einem seiner Mängel nachweisen: er hat keinen Natursinn. Auch Byron ist ein ganz und gar persönlicher Dichter, aber er zwingt der Natur seine Persönlichkeit auf, wie er andrerseits sich selbst ganz der Macht der Naturschönheit anheimgibt: darum ist er zugleich ein großer Lyriker und der größte dichterische Beleber der Natur. Musset hat von dieser Gabe nichts; aber es ist leicht erklärlich, warum? Er hat außer dem Pflaster der Pariser Boulevards so gut wie nichts von der Erde gesehen; er hat nie eine ordentliche Reise gemacht. Doch, ein einziges Mal nach Venedig, mit Georges Sand; aber damals war er verliebt, und was sehen Verliebte von den Schönheiten der Natur? nichts, als was sich im Auge der Geliebten spiegelt. Auf der Heimreise von Venedig, die er allein machte, war er unglücklich, — und die Unglücklichen haben die Blicke nur in ihr Inneres gekehrt. Aber weil er nichts gesehen hat, hat er auch nichts davon gesungen. Wohl nennt er gelegentlich solche allgemeinen Dinge wie ein

Kornfeld, den Ozean, den Wald; — aber man *sieht* bei ihm diese Dinge nicht, und er hält sich auch nicht zu lange bei ihnen auf. Ein Fehler das, ganz gewiß; aber der Fehler einer Tugend.

Im übrigen steht ihm, wie gesagt, jeder Ton der echten Lyrik zu Gebote. Er hat z. B. alles, was Heine an guten Eigenschaften besitzt, und wenn er auch einige von Heines schlechten Eigenschaften zeigt, dann doch in weniger verletzendem Maße. Ihn bewahrte vor den ärgsten Ausschreitungen des Heinischen Stils sein feinerer Geschmack, das Erbteil einer längeren Formenschulung seiner Nation.

Zum wahren Lyriker gehört das gewisse Halbdunkel der Seele und der Sprache, — die Traumstimmung. Auch sie besitzt Musset, merkwürdig genug für einen Franzosen des 19. Jahrhunderts. Was sind seine vier berühmten „Nachtgesänge" anderes als ergreifende Traumbilder? Und solche Gedichte wie das „Lucie" betitelte!

Am schönsten offenbart sich diese dichterische Gabe Mussets, die Seele des Lesers mit der Traumstimmung wahrer Lyrik zu umfangen, in einigen seiner kleinen Dramen und „Proverben". Er hat in dieser Art Dinge geschrieben, die an Shakespeares Sommernachtstraum erinnern: so duftig und luftig, so ganz hinausgehoben über den Bann des Irdischen sind sie. Da ist z. B. „*Carmosine*", die Musset eine Komödie in 3 Akten nennt, die aber nichts ist als ein reizender Dichtertraum in drei Viertelstunden. Ein holdseliges, unschuldvolles Mädchen, das aus schwärmerischer Liebe zu seinem König dem Tode nahe ist, wird durch ihren geliebten König und seine Königin vom Liebestode gerettet. Es ist unglaublich, mit wie einfachen Mitteln, unter Verschmähung selbst des Versschmuckes, Musset hier die wunderbarsten Wirkungen erzielt. Das ist alles viel zu spinnwebezart für die grobe Schaubühne. Nur einige sehr

feine Gesellschaftskomödien Mussets sind auf dem Theater möglich und haben da zuweilen Glück gemacht.

So ruht auch auf seinen Novellen ein unsagbarer Reiz sprachlicher Keuschheit und Anmut, der selbst über solche Abgründe, wie die in den „Bekenntnissen eines Kindes des Jahrhunderts", eine verhüllende Wolke breitet. Er ist ein Realist, wie die meisten Franzosen, aber er hört nie auf ein Dichter zu sein.

Was ihn aber auch für ein deutsches Ohr am ehesten als einen echten Lyriker ausweist, das ist sein wunderbarer lyrischer Tonfall. Auch Victor Hugo hat ihn zuweilen, aber nur wie durch einen glücklichen Zufall. Bei Musset gehört er zum Wesen der Dichtung. Ganz gleichgültig, ob er in Alexandrinern oder sonst einem wenig lyrischen Versmaß schreibt: die lyrische Stimmung durchflutet alles mit ihrem Wohllaut. Seine Verse sind mit weniger Sorgfalt gebaut, als sonst bei einem namhaften Dichter; die französische merkende, beckmesserische Silbenkritik hat ihm falsche Reime in Fülle und Nachlässigkeiten jeder Art nachgewiesen; aber er hat allen Vorwürfen darüber vorgebeugt: „Ich machte schlechte Verse, 's ist wahr, doch Gott sei Dank! Als ich sie so gemacht, hab' ich sie so gewollt."

Der Ruhm ist ihm geblieben: der rhythmisch hinreißendste Dichter der Nation zu sein. Victor Hugo entzückt vielleicht das äußere Ohr mehr, — Musset füllt die innerste Seele mit musikalischem Zauber. Er hat nicht das, was die französische Verslehre „reiche Reime" nennt: drei-, viersilbige Reime, exotische Reime nach der Art Victor Hugos, Theophil Gautiers und Ferdinand Freiligraths; er macht auch nicht solche Seiltänzer-Kunststücke wie Victor Hugo in seinen „Djinns", wo Strophe auf Strophe um einen Versfuß erst anschwillt, dann abnimmt. Nein, Musset hat die Einfachheit des Versbaues, die wir für untrennbar von der Lyrik halten. Sie ist nicht gleichbedeutend mit kunstloser Nach-

lässigkeit, aber sie verleugnet nicht die Einfalt und Reinheit der Empfindung, deren Ausdruck sie sein soll. So sehr auch Musset gemäß dem Geiste der französischen Sprache und Verskunst metrisch von der deutschen lyrischen Metrik abweicht, — der dichterische Herzschlag, den man Rhythmus nennt, ist bei ihm dem deutschen wunderbar ähnlich. Man lese z. B. „Fortunios Lied": „Si vous croyez que je vais dire" (auf S. 8 dieses Buches). Oder man lese selbst solche Alexandriner, wie die des Liedes „an Ninon" in der Novelle „Emmeline":

J'aime, et je sais répondre avec indifférence;
J'aime, et rien ne le dit; j'aime, et seul je le sais;
Et mon secret m'est cher, et chère ma souffrance;
Et j'ai fait le serment d'aimer sans espérance,
Mais non pas sans bonheur; — je vous vois, c'est assez.

Non, je n'étais pas né pour ce bonheur suprême,
De mourir dans vos bras et de vivre à vos pieds,
Tout me le prouve, hélas! jusqu'à ma douleur même ...
Si je vous le disais, pourtant, que je vous aime,
Qui sait, brune aux yeux bleus, ce que vous en diriez.

Wenn man solche und ähnliche Verse liest, so fragt man sich: ist denn das dieselbe französische Sprache, in der Malherbe, Boileau, Jean-Baptiste Rousseau, ja Beranger gedichtet haben? Es sind dieselben Wörter, nicht ein einziges neugebildetes; sie stehen alle schon im ersten Wörterbuch der Akademie von 1694, — und doch, wie fremdsprachlich sie klingen, verglichen mit der Sprache des 17. und des 18. Jahrhunderts! Hier haben wir einen greifbaren Beweis dafür, daß die Sprache eine lebendige Schöpfung ist, die in der äußersten Form unwandelbar bleiben und doch ihren geistigen und gemütlichen Gehalt vollständig ändern kann.

Musset hat Leidenschaft, — nicht die wortreiche Victor Hugos, sondern die gehaltene Byrons. Er ist bei aller Leidenschaftlichkeit der wenigst rednerische unter den Romantikern. Er braucht keine Schönrednerei, denn er will ja nichts beweisen; er hat keine Überzeugungen anderen auf-

zudrängen. Er reitet keine zu weltbrüderlichen Sprüngen aufbäumenden Steckenpferde, wie Victor Hugo; er macht keine langatmigen Oden auf die Vorzüge der Republik vor dem Königtum. Selbst da, wo er sich über das verzwickte Preßgesetz einmal poetisch ausläßt, hält er keine allgemeine Rede über die geistige Freiheit, sondern verlangt nur für den Dichter das Recht, zu schreiben, was er wolle: „Die Menschen und die Dinge beim Namen zu benennen."

Wie sollte auch Musset rednerisch sein, mit jener Absichtlichkeit, die bei Victor Hugo stets unverkennbar ist? Er predigte ja keiner Schule, um ihn sammelte sich nicht, wie um Hugo, den „cher maître", die ihre Weihrauchfässer schwingende Gläubigenschar. Er hat nie auf einer Rednerbühne gestanden, ist weder Abgeordneter noch Senator gewesen. Er wollte auch nichts anderes sein als ein Dichter: einen Posten bei der Gesandtschaft in Madrid hatte er ausgeschlagen. Allerdings, in der Akademie hat auch er gesessen, das gehört nun einmal in Frankreich zum guten Ton; aber er war einer der seltensten Gäste in der Gesellschaft dieser amtlich beglaubigten Unsterblichkeiten. Von ihm rührt der bekannte Vers her: „Nackt wie der Redeschwall des Akademikers."

Musset hat die Beredsamkeit des Herzens, nicht der Lippen. Er sagt selten mehr, meist weniger, als er empfindet. Mit wahrer Entrüstung schleudert er gegen die Wortemacher in der Poesie seine Verachtung (in dem Gedicht „Nach einer Lektüre"):

„Non, je ne connais pas de métier plus honteux,
Plus sot, plus dégradant pour la pensée humaine,
Que de se mettre ainsi la cervelle à la gêne
Pour écrire trois mots quand il n'en faut que deux,
Traiter son pauvre coeur comme un chien qu'on enchaîne,
Et fausser jusqu'aux pleurs que l'on a dans les yeux."

Musset selbst hat in einem seiner schönsten Gedichte, dem obenerwähnten „Nach einer Lektüre", das Geheimnis

aller Poesie zumal der lyrischen, mit beredten Worten verkündet; sie enthalten alles, was man zur Erklärung der Lyrik sagen kann, und sind selbst schwungvollste Lyrik, — wohl das Schwungvollste, was wir überhaupt von Musset besitzen:

Celui qui ne sait pas, quand la brise étouffée
Soupire au fond des bois son tendre et long chagrin,
Sortir seul au hazard, chantant quelque refrain,
Plus fou qu'Ophélia de romarin coiffée.
Plus étourdi qu'un page amoureux d'une fée,
Sur son chapeau cassé jouant du tambourin;

Celui qui ne voit pas, dans l'aurore empourprée,
Flotter, les bras ouverts, une ombre idolâtrée;
Celui qui ne sent pas, quand tout est endormi,
Quelque chose qui l'aime errer autour de lui;
Celui qui n'entend pas une voix éplorée
Murmurer dans la source et l'appeler ami; — —

Celui qui ne sait pas, durant les nuits brûlantes
Qui font pâlir d'amour l'étoile de Vénus,
Se lever en sursaut, sans raison, les pieds nus.
Marcher, prier, pleurer des larmes ruisselantes,
Et devant l'infini joindre des mains tremblantes,
Le coeur plein de pitié pour des maux inconnus, —

Que celui-là rature et barbouille à son aise,
Il peut, tant qu'il voudra, rimer à tour de bras,
Ravauder l'oripeau qu'on appelle antithèse,
Et s'en aller ainsi jusqu'au Père Lachaise,
Traînant à ses talons tous les sots d'ici-bas;
Grand homme si l'on veut, mais poëte, non pas!"

Nimmt man aber zu dieser Wahrheit der Leidenschaft selbst noch den starken Schönheitsinn, der Musset leitete und ihn zu dem Ausruf trieb: „Rien n'est vrai que le beau, rien n'est vrai sans beauté", so hat man immer noch nicht den ganzen Musset. Er ist ein großer Lyriker, aber er ist auch ein Franzose, und zwar ein Franzose aus der besten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Er hat „Esprit" und verleugnet ihn selbst in der innigsten Lyrik nicht. Der empfindsame Lyriker darf weinen wie ein törichter Knabe, doch er muß sich, ist er ein Gallier, die

Tränen trocknen wie ein geistvoller Mann. Wie bei Heine schließen viele seiner innigsten Lieder mit einer Zuspitzung; aber niemals wird er dabei so absichtlich verletzend, so geschmacklos wie Heine. Mussets Esprit erinnert an die überlegene scherzende Anmut griechischer Dichter; er wagt sich vor bis an die Grenze der Wohlanständigkeit, aber er steht über den Dingen und — trägt im Notfalle Handschuhe. Er hat etwas Besseres als bloß Witz: er hat Humor; gallischen Humor freilich: lebhaft, aufgeregt, nicht tränenmüde wie der englische. Humor hat Mussets einziger Nebenbuhler in Frankreich garnicht: Victor Hugo hat weder Esprit noch Humor, sondern wilden Hohn und wilde Rednerei. Musset nimmt die leichten Dinge leicht, — das vermag Hugo nicht.

„Namouna“ von Musset bezeichnet das Gebiet, das ihm allein in Frankreich eigen ist, an dessen Pflege man ihn unter Tausenden erkennt: das der poetischen Plauderei. Er hat es nicht zuerst entdeckt; Byrons „Don Juan“ hat ihm den Weg dahin gezeigt. Musset ist aber darum nicht zum Nachahmer geworden, wenigstens nicht an Byron:

„Byron, me direz-vous, m'a servi de modèle.
Vous ne savez donc pas qu'il imitait Pulci? —
Lisez les Italiens. vous verrez, s'il les vole.
Rien n'appartient à rien, tout appartient à tous.“

„Namouna“ ist ein Juwel, auch nach Byrons „Don Juan“ und gleichwertig mit Byrons „Beppo“. Besser als irgendeine Mussetsche Dichtung zeigt sie alle Seiten seines Wesens: die Leidenschaft (in der Abschweifung über Mozarts und Molières Don Juan), den Esprit in jeder Strophe, den Wohllaut des Rhythmus in jedem Verse.

Dabei hat der Dichter das weise Maß gehalten, das diese den Leser bald ermüdende Dichtungsart erfordert. Byron ist durch die Leichtigkeit seiner Versbaukunst, aber auch durch den Mangel an jeder Rücksicht auf die Leser in seinem „Don

Juan" ins Maßlose verfallen, und während „Namouna" ein schön gefeiltes, fertiges Kunstwerk geworden, ist der „Don Juan" mit all seinen großen Schönheiten uud — seinen großen Längen ein ungeheurer, nie vollendeter Versuch geblieben. Auch an diesem künstlerischen Maßhalten Mussets erkennt man den französischen Schriftsteller.

Seine Stellung zu den Romantikern ist nach dem, was ich über seine Unabhängigkeit, über sein Nichtschulemachen gesagt habe, leicht zu erraten. Er hat von ihnen nichts als einige Äußerlichkeiten des Versbaus und des Ausdrucks angenommen, und auch die nur in seiner ersten Gedichtsammlung (1829). Da findet sich z. B. das „Stanzen" betitelte Gedicht, in dem bunte Klosterfenster glühen und fromme mittelalterliche Kirchenglocken läuten, in einem offenbar Victor Hugo nachgeahmten Strophenbau. Aber schon in derselben Sammlung steht jene tolle „Ballade an den Mond", die durch Inhalt wie Versform eine geradezu geniale Verspottung des zur Manier gewordenen Romantismus enthält. Musset steht zu den französischen Romantikern fast genau so, wie Heine zu den deutschen: sie sind beide keine Überläufer des Heeres, denn sie hatten nie diesem Heere und nun gar einem Heerführer den Fahneneid geschworen. Sie benutzten vom Romantismus, was sich dichterisch verwerten ließ, und blieben im übrigen für sich.

Musset hat an der theatralischen Entscheiduugsschlacht um Hugos Hernani (1830) keinen Anteil genommen.

Mit 19 Jahren ist er als Dichter aufgetreten, mit 47 Jahren gestorben (1857), jünger als irgend einer der großen französischen Schriftsteller, von allen in diesem Buche behandelten der jüngste. Die Poesie tötet ihre Priester in Frankreich sonst nicht so früh, wie in andern Ländern!

In den letzten sieben Jahren hatte er nichts Bedeutendes mehr geschrieben. Er hatte durch seine ersten Lieder die gebildete Jugend an sich gefesselt; sie fühlte, daß ihr aus ihnen

das Herz eines jungen Dichters entgegenschlug. Und das ist er während seiner ganzen Dichterlaufbahn geblieben: er hat etwas Jünglingshaftes bis ins Mannesalter hinein behalten; ein reifes Mannesalter hat er nie erreicht.

> Mes premiers vers sont d'un enfant.
> Les seconds d'un adolescent,
> Les derniers à peine d'un homme,

schrieb er in der Widmung an den Leser im Jahre 1840.

Er ist nicht alt gewesen, nicht im Leben, nicht in der Poesie, — er wird nie veralten.



XVIII.

Victor Hugo.

(1802—1884.)

Der vielseitigste und — zugleich der einseitigste große Dichter seines Jahrhunderts. Blickt man auf die ungeheure Mannigfaltigkeit seiner Werke (in 45 großen Bänden vollständig erschienen), so verliert man leicht die Einheit seines Wesens aus den Augen; und doch ist Victor Hugo für jeden, der auch nur die wichtigsten seiner Schriften kennt, in allen derselbe. Man hört stets den nämlichen Ton aus aller Verschiedenheit der Wörter: den lauten, heftigen Ton der Rednerei.

Victor Hugo ist ein Redner in der Lyrik, er ist ein Redner im Drama, ein Redner im Roman, in der Geschichtschreibung, in allem, was er je geschrieben. Auch seine Verskunst ist rednerisch: seine Alexandriner gewinnen erst ihren richtigen Pomp, wenn man sie laut liest. Ein Dichter wie er mußte zum Politiker, oder doch mindestens zum Parlamentsredner werden; er verwechselt seinen Schreibtisch regelmäßig mit einer Rednerbühne und behandelt den Leser, als sei dieser eine Volksversammlung. Auch da, wo jeder nichtrednerische Dichter nur ein Schluchzen vernehmen läßt, die Naturlaute des Schmerzes, findet Victor Hugo die Haltung und den Tonfall des Redners. Darum muß man auch seine

höchsten Leistungen auf **diesem** Gebiet suchen. So mißlich es ist, aus einem Lebenswerk von solchem Umfang eine einzelne Stelle als Probe des Besten auszulesen, sei es dennoch gestattet, aus den „Vier Winden des Geistes" (1880 erschienen, aber viel früher geschrieben) die Schilderung Ludwig XV. herzusetzen als ein Probestück für des Dichters beste und einige seiner schlechtesten Seiten:

Und nun den vierten König — wie soll ich ihn schildern?
Gekommen, um alles zu verderben und zu schänden,
So war er nicht der König des Bluts, sondern des Abschaums.
Der Andre (Ludwig XIV.) war die Sonne, — dieser kam und ward die Nacht.
Er war der unreine Pesthauch, er war das Erlöschen
Des letzten Atems uud des letzten Sonnenstrahls.
Er heißt Roßbach, — heißt Terray. —
Dahin alles Reine, Große, alles Heilige, Schöne, Wahre.
Verderbtheit, Unzucht, Schamlosigkeit, Willkür;
Ein teuflischer Trieb, das Gegenteil zu verüben
Von allem, was Ehre gebietet. Ein Satyr auf der Lauer.
Schmutz und Nichts, — das war dieser Mensch. —
Und doch war unter ihm eine Morgenröte erglüht,
Ein neuer Tag brach an, es wehte ein neuer Hauch;
Frankreich war eine Schmiede, darin man hämmern hörte
Den Hammer des Fortschritts und den Amboß der Welt.
Alles strebt zum Idealen, — er taucht sich in den Schlamm;
Frankreich eilt dem Licht, er dem Schatten entgegen;
Genüber dem Reiche des Lichts baut er das Reich der Nacht,
Im Angesicht von Paris baut dieser König Sodom!
    Man suchte einen Namen für diesen Menschen.
Seht: schleichende Gier, vergiftende Liebesbrunst,
Alle Gemeinheiten und alle Ehrlosigkeiten, —
Aufatmen bei der Kunde vom Tode des eignen Sohns,
Schachernd mit der Teurung und auf Gewinn bedacht
Beim bleichen Hungerelend des eignen Volks.
    Calas läßt er rädern, Labarre lebendig brennen,
Hart aus Stumpfheit und Weichlichkeit, — ein Barbar,
Um nur nicht die Mühe des Gutseins zu haben —:
Liliengeschmückter Düngerhaufen, Vitellius Bourbon!
    Im „Hirschpark" träumt er von Inquisition,
Sein Ziel ist das Böse, der Kot ist sein Weg,
Ein Mensch des Dunkels, sich badend im Menschenblut.
Recht, Tugend — Chimären, einen Fußtritt dem Quark!
Bedeckt mit Infamie, von den Müttern verflucht.
Kalt sein Blick, Schmutz sein Schritt, Stolz die Stirn, Herz von Stein:
Wie könnte sein Namen anders als „der Vielgeliebte" sein?!
— — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Die vorstehenden Zeilen sind nur der dritte Teil der französischen Urschrift, die von Wiederholungen und Selbstüberbietungen wimmelt. — Man sollte nun denken, mit dem Trumpf des Beinamens wäre das Stück zu Ende. Aber das ist nicht Hugoische Art: bei ihm übertrumpft immer eine Knallwirkung die andere. — Die Brandmarkung jenes allerdings scheußlichsten Königs Frankreichs schließt so:

Des Todes Hauch traf endlich dieses verruchte Haupt,
Er gab der Nacht zurück, was man seine Seele nannte.
Und als man ihn nun brachte beim dumpfen Klang der Glocken
Nach Saint-Denis, zu ruhn mit dem dunklen Haufen der andern,
Der Feige bei dem Starken, der Schmutzige neben dem Rohen,
Da sah man, während die Priester die Weihrauchfässer schwangen,
Ein Rieseln und ein Sickern unter dem Königsarge,
Einen unnennbaren Regen, der um die Räder spritzte,
Vom Wagen niedertriefend den Straßenschmutz befleckte.
Und das war jener Herrscher, jener stolze Königsproß,
Der Tropfen so um Tropfen verfault dem Sarg entfloß!

Auch damit schließt dieses Nachtstück noch nicht, — aber der Leser erläßt wohl die weitere Wiedergabe.

Victor Hugo ist nichts, wo er nicht Redner ist. Alle guten und alle schlechten Seiten seiner Schriftstellerart rühren von dieser Anlage her. Man beachte die geschichtliche Steigerung: Montaigne ist der geschwätzige Plauderer, Corneille der Deklamator, Rousseau der Mann der Herzensberedsamkeit, — Victor Hugo der Redner schlechtweg. Will er den Tod seines Kindes beklagen, er hält eine Rede; — handelt es sich um die Schilderung der Seelenleiden eines zum Tode Verurteilten, — eine Rede; um die Bestrafung eines Staatsstreichs, — Reden; in Versen, in Prosa, aber Reden. Alle seine dramatischen Helden und Heldinnen reden nicht, sondern sie halten Reden. Es halten Reden die Planeten, die Fixsterne, die Sonne, die Berge, die Flüsse, der Tod und das Leben, die „vier Winde des Geistes", — alles Denkbare und vieles Undenkbare.

Und zwar Zweckreden! Voll irgendeiner dunkeln Weisheit, die nach Beendigung der Rede noch immer halbdunkel

bleibt; voll prophetischer, orakelhafter Sprüche, die nur allzu oft ein Rätsel sind für Weise wie für Toren, und vor allem wohlgespickt mit Antithesen. Erkennt man Victor Hugo nicht in den ersten besten vier Zeilen an seiner Orakelweisheit, so erkennt man ihn sicher an seiner Antithesensucht. Die Antithese ist die Form seines Denkens: er denkt nach zwei Seiten, pendelartig. Er glaubt, nichts gesagt zu haben, wenn er das Gesagte nicht durch dessen Gegensatz bekräftigt. Man prüfe darauf hin noch einmal die obige Probe!

Daß eine solche Art des Denkens und des Dichtens das gerade Gegenteil der Lyrik ist, brauche ich kaum erst zu beweisen. Die Lyrik verlangt die Vertiefung auf einen Punkt, die Einseitigkeit des Gefühls und der Anschauung. Die Antithese eignet sich dagegen vortrefflich für die Rednerei: da wirkt sie als ein geistreicher Schmuck; aber die Lyrik soll nicht geistreich sein, wenigstens nicht in erster Reihe.

Der Antithese hat Victor Hugo die größten Opfer gebracht. Er ist folgerecht in ihr, er überträgt sie bis in sein heimlichstes Leben. In den Flitterwochen seiner mit 20 Jahren geschlossenen Liebesehe schreibt er sein qualvollstes Buch: „Der letzte Tag eines zum Tode Verurteilten"; und der Reiz, den er als Dichter um seine Großvaterschaft gewoben, rührt auch her von der Lust an der Antithese. Man verkaufte in Paris gegen das Ende der 70er Jahre eine Photographie des greisen Victor Hugo, der seine Enkelkinderchen Jeanne und George auf den Knieen hält, und dessen schneeweißes Haupt zwischen den lachenden Kindergesichtern allerdings die merkwürdigste Antithese darstellte.

Ganze Gedichte Hugos sind auf die Wirkung eines packenden Gegensatzes zugespitzt. Aus dem Stoffe für einen kurzen Sinnspruch wird unter seinen Händen eine seitenlange Rhapsodie. In den schon erwähnten „Vier Winden des Geistes" findet sich ein „Lied", dessen erste vier schöne Strophen Bilder tiefsten Friedens, reinsten Glückes ent-

rollen. „Ich liebe“, sagt der Dichter, „einen Zug palmentragender Nonnen mit langen Schleiern, — ich liebe den Ringeltanz lachender, rosiger Kinder, — den Liebestraum einer Jungfrau, die weint, ohne zu wissen warum, — meine Enkelinnen Jeanne und Marguerite, wie sie mit Flügelchen an den Füßen über die Auen fliegen.“ Und dann plötzlich:

Doch der Traum, der mir ganz meine Seele will bannen,
Draus mein Herz sich erfüllt mit der süßesten Lust,
Ist das Bild eines röchelnden Völkertyrannen
Mit dem Schwert in der Brust!

Das ist doch mal eine Antithese! — Aber nein, wiederum ist der Dichter noch nicht ganz befriedigt: schon das folgende Gedicht erfindet einen neuen Gegensatz:

Mit dem Schwert, aber nicht mit dem Dolche des Mörders —

Die Sucht der Antithese erklärt das Meiste dessen, was Victor Hugos Auffassung und Stil vor allen andern auszeichnet. Seine Übertreibung z. B. entspringt aus nichts anderm. Um die Antithese wirksamer zu machen, muß er die beiden Gegensätze möglichst von einander entfernen, muß er nach beiden Seiten übertreiben: Paris und Sodom; der stolze König und die zerfließende Leichenfäule; der Lilienmantel und der Düngerhaufen; die engelhaften Kinder und der verröchelnde Tyrann. Daher die Maßlosigkeit seiner Darstellung, — schon in Äußerlichkeiten. Der Roman „Les Misérables“ schwillt auf zehn Bände an: das Drama „Cromwell“ ist ein Band von 600 Seiten. Die Phantasie des Dichters ist bewundernswert, aber sie raset durchs Weltall wie ein tollgewordener Komet, und weder der Leser noch — der Dichter selbst vermögen ihren Riesensprüngen zu folgen. Nur das Riesenhafte dünkt ihm poetisch, nur das Außerordentliche. Die Menschen reizen ihn nur, wenn sie diesseit oder jenseit der Menschheitgrenzen stehen: nur die großen Verbrecher, die Tyrannen und Ketzerrichter, oder die Allerweltsdirnen und Giftmischerinnen, die Zwerge wie Triboulet, die Ungeheuer

wie Quasimodo und der „Lachende Mann“. Schön ist häßlich, häßlich schön, das ist Victor Hugos Zauberspruch. Er liebt das Häßliche — aus Antithesensucht, weil alle Welt es haßt, woher ja auch dessen Namen. Eines seiner Jugendgedichte fängt an:

> Ich liebe die Spinne und liebe die Distel,
> Weil alles sie haßt. —

Je häßlicher, je abstoßender, je verbrecherischer, je verächtlicher eine Gestalt, desto besser: er macht aus dem Verbrecher Jean Valjean ein Muster menschlicher Opferfähigkeit, aus Lucrezia Borgia die Heldin der Mutterliebe, aus Marion Delorme einen Engel seelischer Keuschheit, aus Torquemada einen Märtyrer echter Menschenliebe!

Die Lust am Grausigen bei Victor Hugo ist gewiß weniger ein Ausfluß seines Gemütes als ein künstlerischer Handgriff, entnommen der Rüstkammer seiner Allerweltsantithese. Der Leser schaudert vor dem Grausigen zurück, — Grund genug für den Dichter, es ihm nicht zu ersparen. Der ganze Roman „Die Meeresarbeiter“ ist vielleicht nur geschrieben worden, um den Kampf eines Tauchers mit dem Ungeheuer von Riesentintenfisch (la pieuvre) zu schildern.

Gewiß besitzt Victor Hugo eine ungemeine Geschicklichkeit in der Steigerung der Wirkungen. Niemand versteht es so gut wie er, sich selbst zu überschreien. Aber gerade bei seinem Bemühen, durch die wuchtigen Massen zu wirken, verfällt er oft genug in die barste Plattheit, ja in die Schulfuchserei. Will er irgend einen Satz durch ein Beispiel aus der Geschichte belegen, so begnügt er sich nicht mit zwei oder drei Fällen, — sondern er setzt alle Jahrhunderte in Bewegung. Die ältesten assyrischen, hebräischen und ägyptischen Könige, die unbekanntesten griechischen und römischen Namen, die dunkelsten Ehrenmänner des Mittelalters und der Neuzeit treten für ihn in Reih und Glied. Es finden sich bei Victor Hugo ganze Seiten voll geschichtlicher und geographischer

Namen, von derselben Langweile, aber von geringerer Einfalt als der „Katalog der Schiffe" in der Ilias. Welche Namengelehrsamkeit! welcher Ungeschmack! Selbst in einem allerliebsten Gedichtchen, einem Kinderreigen für Jeanne und George (in der Sammlung „Die Kunst des Großvaterseins"), muß er die griechischen Namen der drei Steuerleute des Odysseus anbringen: Jason, Palinurus und Typhlos, — worüber sich Jeanne und George gewiß höchlich ergötzt haben. Natürlich passieren ihm bei solchen Aufzählungen aus geschichtlichen Leitfäden auch solche kleine Menschlichkeiten wie die, daß er Gutenberg zum Franzosen macht; aber das schadet ihm in Frankreich nichts. — Der Trost solchen Lächerlichkeiten gegenüber liegt in dem Spruche Rochefoucaults: „Nur großen Männern ist es gestattet, große Fehler zu haben."

Victor Hugos Sprache ist oft zum Gegenstande der Verspottung gemacht worden; es gibt höchst gelungene Nachahmungen namentlich seines Proklamationenstils, der eigentlich selbst schon wie eine zerrbildliche Nachahmung klingt. Als während des letzten deutsch-französischen Krieges Ludwig Bamberger sich den Scherz machte, einen Brief an Europa als von Victor Hugo herrührend auszugeben, glaubte alle Welt an die Echtheit. Nun fängt zwar die wahre Berühmtheit vielleicht erst mit der Nachahmung an; aber es ist immer ein böses Zeichen für den Stil eines Schriftstellers, wenn man ihn bis zur vollkommnen Täuschung nachahmen kann. Das Große, das wahrhaft Urwüchsige kann kein zweiter einem nachmachen; die Parodie heftet sich doch nur an das Mittelmäßige.

Auch hierfür liegt der Schlüssel in der Rednerei des Hugoschen Stils. Er schreibt die Sprache eines Hohenpriesters; Büchertitel, Kapitelüberschriften, Inhalt — alles atmet den

Dichter, der in pontificalibus das Hochamt der Poesie zu verrichten glaubt. Beileibe nicht einfach und natürlich schreiben, — es muß alles mystisch, pythisch, druidenhaft klingen, wie aus den Verzückungsdünsten des delphischen Dreifußes. Da findet Victor Hugo in seinem Handschriftenschrank mehre politische, satirische Gedichte, eine längere Dichtung über die letzten vier Könige Frankreichs bis zu Ludwig XVI., zwei mißlungene dramatische Entwürfe, einige lyrische Strophen. Er packt das alles zusammen, — wogegen sich ja nichts einwenden läßt —, und benennt die beiden Bände ganz im Sprachgebrauch der Offenbarung Johannis: „Die vier Winde des Geistes." Warum vier Winde? Nun, weil Lyrisches, Episches, Dramatisches und — Satirisches darin steht.

Als Probe für die Sprache wähle ich — die Wahl ist leicht zu treffen — irgend eine Vorrede; in diesen offenbart sich sein Hang nach der geheimnisvollen Phrase am schönsten. Am 26. Februar 1880 schrieb er eine Einleitung zu der Ausgabe seiner Werke letzter Hand; sie steht vor dem Bande der „Oden und Balladen" und lautet im Auszuge:

„Jeder Mensch, der schreibt, schreibt ein Buch. Dieses Buch ist Er. Ob er es weiß oder nicht, ob er es wolle oder nicht, es ist so. — Wir lesen die Belagerung Trojas, wir sehen Achill, Hektor, Ulisses, die Ajax, Agamenmnon; wir fühlen in diesem ganzen Werke eine Majestät; es ist die des Verfassers. Hat Zoilus es geschrieben? Er ist ein Grammatiker, Erklärer, Glossator gewesen; jede Zeile atmet: Zoilus. Während ihr die Ilias vor euch aufgeschlagen habt, hört ihr die Stimme der Jahrhunderte sagen: Homer. — So erscheinen uns Aeschylus, Aristophanes, Herodot, Pindar, Theokrit, Plautus, Virgil, Horaz, Juvenal, Tacitus, Dante", usw., usw.

Die Stelle ist nicht nur bezeichnend wegen ihrer schulmeisternden Aufzählung von allerhand Namen, sondern vor allem wegen der priesterlichen Feierlichkeit, mit der — was gesagt wird? Die Flachheit, daß Homer anders geschrieben hat, als Zoilus; mit einem Wort: daß jeder Einzelmensch ein Einzelmensch ist. Aber Victor Hugo hatte eine anbetende Schar von jungen Opferpriestern um sich, die der-

gleichen als die höchste Weisheit bewunderte und so die Wortberauschung des Meisters ewig neu nährten. Man glaube auch nicht, daß erst die Erhabenheit des hohen Alters dem Dichter diesen unmöglichen Stil verliehen; so hat er mit 50 Jahren, so hat er mit 26 Jahren geschrieben. Und so hat er geschrieben, bis dem nimmermüden Greise der Tod sanft die Feder aus der Hand nahm.

Victor Hugo hat in seinem Stil garnichts Jugendliches; er hat es zu keiner Zeit gehabt. Er ist nie jung gewesen und nie alt geworden. „Enfant sublime“, ein erhabenes Wunderkind hatte ihn einst Chateaubriand genannt, und ein Wunderkind ist er geblieben. Einmal hat er wohl eine Wandlung durchgemacht: als er die mystische Schwärmerei für ein Gottesgnadentum der Königsherrschaft vertauschte mit dem Gottesgnadentum der Volksherrschaft; im übrigen, in seinen Bildern, seiner Sprache, seiner Verskunst war er nach 60 Jahren noch ganz derselbe wie in den ersten Gedichten. Er hat nie das Geringste von dem schönen Leichtsinn besessen, der Mussets erste Dichtungen noch heute so anziehend und fortreißend macht. Er war ja im angehenden Mannesalter schon das Haupt einer siegreichen Dichterschule, ein Patriarch mit 28 Jahren. Es ist kein rechtes Werden, kein Weiterwachsen bei ihm sichtbar. Er hatte auch keine wahre Schaffenslust, — wie hätte er sonst ganze Haufen von handschriftlichen Dichtungen länger als ein Menschenalter im Schrank modern lassen, wie er es mit der „Geschichte eines Verbrechens“, mit „Torquemada“, mit den berühmten „Vier Winden des Geistes“ und mehren anderen Dichtungen getan?

❧

Victor Hugo wollte nicht wie ein gewöhnlicher Dichter, und wäre es nach dem Zuschnitt der größten, angesehen werden. Er hielt sich von der Vorsehung auf die Erde ge-

sandt zur Erfüllung einer ganz einzigen Aufgabe. Welcher denn eigentlich? das sagte er nicht; aber seine Jünger taten, als wüßten sie es. Seine Dichtungen sollten neben ihrer poetischen Bedeutung noch irgend etwas anderes, höheres sein: ein Neuestes Testament, in dem jeder Vers wörtlich und zugleich sinnbildlich zu verstehen wäre. Seine Helden sind nicht Menschen, wie sie sonst in Dichtungen vorkommen, sondern Sinnbilder. Der Dichter saugt seinen Gestalten selbst das Lebensblut aus den Adern, bis sie als blasse Schemen von Begriffen umherirren. Jean Valjean ist nicht Jean Valjean, sondern die Macht des Gewissens; Ruy Blas ist der emporstrebende dritte Stand, und was der Phantastereien mehr sind. Wenn zwei Menschenkinder sich bei Victor Hugo küssen, so ist das kein Kuß zweier Lippenpaare, sondern es berühren sich zwei Weltanschauungen oder zwei Welten mit den Lippen. In „Notre Dame de Paris“ hat er ein Wunderwerk der Belebung des Toten, der mittelalterlichen Kathedrale fertig gebracht; aber das Lebende lebendig zu gestalten, vermag er nicht: das tötet er durch seine ewigen metaphysischen Spielereien.

Echte Herztöne sind bei dem Redner Victor Hugo erschreckend selten. Es ist bemerkenswert, daß nur ganz vereinzelte seiner Gedichte einen Tonkünstler begeistert haben. Am ehesten lassen sich noch aus den „Contemplations“ einige von Rednerei und Antithesen ganz freie Stücke anführen; es sind die auf den jähen Tod seiner Tochter Leopoldine, die bei einer Kahnfahrt samt ihrem Gatten ertrank. Ich mache den Versuch einer Probe in rhythmischer, nicht verstreuer Übersetzung:

Oh, ich war wie ein Toller im ersten Moment,
Weh mir! und ich weinte drei Tage bitterlich.
Ich wollte mir die Stirn auf dem Pflaster zerschellen;
Dann wieder empörte mein Herz sich, ergrimmt,
Ich bohrte den Blick in das Schreckensereignis,
Und ich glaubte es nicht, und mein Herz, es schrie: Nein!

Kann Gott solch unsagbares Unglück gestatten,
Daß im Herzen die Qual der Verzweiflnng erwacht?
Mir schien, als sei alles nichts als ein wüster Traum,
Als konnte sie mich nicht, mich so nicht verlassen,
Als hört' ich sie lachen im Zimmer daneben,
Und als müßte sie treten zur Türe herein.
O Gott, wie oft rief ich: Still, horcht, sie hat gesprochen:
Da! das ist das Geräusch ihrer Hände am Schloß.
Wartet, sie kommt gewiß. Laßt mich, daß ich sie höre,
Denn sie ist irgendwo in dieses Hauses Bann.

— —

Sie hatte die Art, seit frühsten Kinderjahren,
Jeden Morgen auf ein Weilchen in mein Zimmer zu hüpfen.
Ich harrte ihres Schritts, wie man harrt auf die Sonne.
Herein kam das Kind: Guten Morgen, Papachen, —
Nahm die Federn, beguckte Bücher und setzte sich nieder
Auf mein Bett, durchkramte meine Papiere und lachte.
Husch, auf einmal war sie weg wie ein flüchtiger Vogel.
Dann mit leichterem Kopf ergriff ich mein Tagwerk,
Oft stieß ich beim Blättern der ernstesten Schriften
Auf irgend einen Schnörkel, den ihr Fingerchen gezeichnet,
Manch weißes Blatt war von ihrer Hand zerknittert,
Ach, und gerade auf diesen gelang mir der beste Vers.

Im Kreise seiner Enkel hat der Dichter diese Gabe der schlichten Naturwahrheit noch einmal wiedergefunden. Unter den Gedichten der „Kunst des Großvaterseins" sind manche von entzückender Herzenseinfalt.

Über die Keuschheit seiner Muse ist überhaupt nur eine Stimme; nie hat Victor Hugo eine schlüpfrige Strophe geschrieben, nie das weiße Priestergewand, das er beim Dichten angelegt, durch irdische Flecken besudelt. Mit vollem Rechte schrieb der 80jährige Greis am Schluß der Einleitung zu der letzten Gesamtausgabe: „Bei allem Hader der Parteien, trotz Leidenschaften, Zorn und Haß, wird kein Leser, er sei wer es sei, wenn er selbst achtungswürdig ist, dies Buch aus den Händen legen, ohne den Verfasser zu achten." — Diese Achtung wurde ihm auch von solchen gezollt, die ihn aus politischen oder selbst aus literarischen Gründen befehdeten. Vergleicht man ihn, der doch gleichzeitig mit dem Jungen Deutschland groß geworden, mit den unfruchtbaren Welt-

schmerzlern unserer vormärzlichen Tage, so muß man sagen, Victor Hugo hat einst über seiner Zeit gestanden. Statt des Weltschmerzes besaß er das große Weltmitleid, das ihn zum dichterischen Anwalt alles irdischen Unrechts — wie er es verstand — machte. Sechzig Jahre hindurch bekämpfte er die Todesstrafe, oft mit rührender Herzenseinfalt; aber wer möchte einem solchen Kampfe die Achtung versagen? Und wer in Deutschland durch die verletzenden Ausbrüche seines Vaterlandsgefühls nach 1871 abgestoßen wurde, der lese die Schlußworte seines Briefes an die Frauen von Guernesey, worin er während des Krieges zur Spende von Charpie aufforderte:

„Wenn Sie ernstlich wollen, können wir in kurzer Zeit eine beträchtliche Menge Charpie zusammenbringen. Wir werden hier zwei gleiche Teile daraus machen und den einen an die Franzosen, den andern an die Preußen schicken." — Er hat sein Wort während des ganzen Krieges gehalten.



XIX.

Alexander Dumas Sohn.

(1824—1895.)

Er ist weder der tiefste unter den drei großen neueren Dramatikern Frankreichs, — denn das ist Augier; noch der spannendste, — das ist Sardou. Ich wähle aber ihn, den berühmt gewordenen Sohn eines berühmten Vaters, als bezeichnendsten Vertreter des neufranzösischen Dramas, weil er am strengsten die Aufgabe der Bühne durchgeführt hat, wie sie die Zuhörer der Gegenwart in Frankreich verstanden wissen wollen. Augier hat noch zu viel von der ernsten Charakterkomödie Molières, Sardou erinnert bedenklich an die Posse; Dumas ist der Dramatiker nach dem Herzen jener Franzosen, die in einem Drama vor allem einen „Handel" sehen, derselben Franzosen, zumal der Französinnen, die sich bei einer irgendwie merkwürdigen Gerichtsverhandlung um die Eintrittskarten zu den Zuschauerplätzen reißen.

Dumas Sohn ist der Anwalt im Theater, der Sachwalter, bald Verteidiger, bald Ankläger. Das wäre nichts Übles, wenn er Personen verträte, wenn er Menschen im ernsten Rechtshandel um das Mein und Dein der Persönlichkeit vorführte. Aber er will mehr, und das ist seine dichterische Schwäche. Er will, ähnlich wie Victor Hugo, nicht mit Einzelmenschen zu tun haben, sondern mit Rechts-

und Weltanschauungen; darum die Blässe und Verschwommenheit fast aller seiner Personen. Sie sind Vertreter von Grundsätzen, aber keine Einzelwesen. Sie vertreten gewisse Gesellschaftskreise, gewisse Tugenden und Laster, gewisse krankhafte Auswüchse der neueren Gesellschaft, aber sie vertreten nicht — sich selber. Das Versinnbildlichen, diese Hugoische Krankheit, hat auch Dumas ergriffen. Daher das Schattenwesen seiner Menschen: man vergißt nichts so leicht wie ein Dumas'sches Stück, denn vom Drama haften mehr die Menschen als ihre Reden im Gedächtnis. Menschen aber kennt er nicht, sondern Begriffe. Octave in „Monsieur Alphonse“ ist nicht ein bestimmter junger Mann mit bestimmten Eigenschaften, sondern er ist der Vertreter des durch ihn sprichwörtlich gewordenen „Alphonstums", also der feinen Zuhälterei. Marguerite Gauthier in der „Kameliendame" ist das Modell für einen ganzen „Stand"; und so könnte ich sämtliche Stücke, bis zur „Fremden", durchgehen —: die Hauptpersonen sind nirgend Einzelmenschen, sondern Beweissätze einer Klage- oder Verteidigungschrift.

Dumas hat selbst in vielen Vorreden seine Auffassung von der Rolle ausgesprochen, die das Theater in unserer Zeit zu spielen habe. Da ihm nämlich die Stücke selbst nicht hinreichten, alle seine Ansichten zu entwickeln, so mußte er zu Vorreden seine Zuflucht nehmen; einige dieser Vorreden sind länger als ein vieraktiges Stück. — Garnichts will Dumas wissen von der „Kunst um der Kunst willen". Das Theater solle keine bloßen Kunstwerke, auch nicht bloß Unterhaltung bieten: dazu sei unser Jahrhundert zu abgehetzt, zu hastig, um so viel Zeit allabendlich nur der Kunst oder dem Vergnügen zu widmen. In der Vorrede zum „Natürlichen Sohn" steht sein dramatisches Glaubensbekenntnis, das merkwürdig mit dem von Schiller ausgesprochenen übereinstimmt (in dessen Aufsatz „Die Bühne als moralische Anstalt betrachtet"). Dumas nennt sein Theater

„das nützliche Theater"; er verlangt von der Bühne der Gegenwart greifbare Leistungen auf moralischem Gebiet: „unser Theater soll für das Gute tun, was „Tartüffe" gegen das Schlechte getan." Er spricht von einer sittlich-erzieherischen Aufgabe des Theaters und, damit kein Zweifel sei, sagt er ganz offen: „Ahmen wir das Theater Voltaires nach, für den es nur eine Rednerbühne war." „Wir machen Theater auf offenem Platz," ruft er im „Natürlichen Sohn" aus.

Und das ist derselbe Dumas, den man in Deutschland kurzweg als den Erfinder und Hauptpfleger des „Ehebruchsdramas" bezeichnet? Derselbe! Benutzen wir diese Gelegenheit, um einen sehr gehässigen Irrtum zu berichtigen, der lediglich der Macht der Phrase zuzuschreiben ist. Was heißt „Ehebruchsdrama"? Und welcher Vorwurf trifft einen Dichter, der mit Vorliebe den Ehebruch zum dramatischen Gegenstand wählt? Zunächst: sind wirklich die meisten der Dumasschen Dramen Ehebruchsdramen? Durchaus nicht, es sei denn, daß man unter Ehebruch jede Art der Beziehung zwischen Mann und Weib begreift. Die Zahl der Dumasschen Stücke, in denen weder Ehebrecher noch Ehebrecherin nach gewöhnlichem Sprachgebrauch eine Rolle spielen, überwiegt die der anderen. Und selbst in seinen wirklichen „Ehebruchs"-Dramen — macht sich der Dichter etwa zum Verteidiger des Ehebruchs? Beschönigt er ihn? Empfiehlt er ihn? Ganz und gar nicht. Er beklagt ihn; er verlangt in den Fällen, wo eine Schuld vorliegt, die Strafe; er ist bekanntlich bis zu dem grausamen „Töte sie!" — nämlich die Ehebrecherin — gegangen. Aber da, wo keine Herzens- und Gewissensschuld vorliegt, wo in das Herz der wider ihren Willen verschacherten Gattin eines unwürdigen, ungeliebten, untreuen Mannes eine echte Liebe einzieht, da verlangt Dumas — die Ehescheidung. Das ist der Angelpunkt all seiner Ehedramen, und mit der liebenswürdigen Offenherzigkeit, die

ihn auszeichnet, hat er selbst schon vor Jahren, in der Vorrede zu der „Fremden“, erklärt: „Die Kammern brauchen uns nur die Scheidung zu gewähren, — und eine der unmittelbarsten Folgen dieser Abstimmung wäre die plötzliche und vollständige Umgestaltung unseres Theaters. Die betrogenen Ehemänner Molières und die unglücklichen Frauen der heutigen Stücke würden von der Bühne verschwinden, denn nur die Unlöslichkeit der Ehe gibt den Grund her zu den geheimen Rachetaten oder den öffentlichen Klagen ehebrecherischer Frauen.“

Mit dieser Voraussetzung eines fast ausschließlich französischen Rechtzustandes muß man rechnen, wenn man gegen das Drama Dumas' und seiner Zeitgenossen nicht ungerecht sein will. In Frankreich allein gab es selbst nach dem bürgerlichen Gesetzbuch bis zum Jahre 1884 keine Ehescheidung. Kein Wunder, daß ein Mann wie Dumas, an dem ein siegreicher Rechtsanwalt und ein großer Parlamentsredner verdorben waren, bei seinen Anschauungen über die Aufgabe der Bühne aus dieser einen Rednerplatz gemacht hat, von dem aus er einen Feldzug führte um die Ehescheidung. Daß die Ehescheidung schließlich zur gesetzlichen Wirklichkeit geworden, darum hat Dumas sich ein unbestreitbares Verdienst erworben. Keiner hat so lange, so laut und so überzeugend wie er die Sache der menschlichen Freiheit auch in den letzten, den heiligsten Fragen des Herzens verfochten. Den Schuldigen — der Tod! den Schuldlosen — die Freiheit! das ist mit kurzen Worten die sittliche Forderung dieses Dichters der verlästerten „Ehebruchsdramen“. Daß diese schrecklichen Stücke in Deutschland ebenso große, wenn nicht gar größere Zuhörerschaften als in Frankreich gefunden haben, nur beiläufig. Läge etwas Verderbliches in dieser Literatur, so hätte Deutschland den größeren Teil an diesem Verderb, denn ihm mangelt ja sogar die Entschuldigung, daß es sich um die dramatische Behandlung von Rechtzuständen des eigenen Volkes dreht!

Dumas ist der Dramatiker des Kampfes zwischen Mann und Weib. Man kann nicht sagen, daß dies ein schlechtes dramatisches Tummelfeld wäre; höchstens könnte man über die Einseitigkeit eines solchen Dramatikers sich beklagen. Aber in Frankreich ist der Grundsatz der Arbeitsteilung auch in der Literatur strenger durchgeführt als bei uns; jeder hat dort sein Sonderfach, in dem er es natürlich eher zu einer gewissen Meisterschaft bringt.

Übrigens hat Dumas noch ein anderes Steckenpferd, und, wenn man ihn hört, ist dies ihm das liebste: die Frage des Kindes. Man kann dieser Seite seiner Tätigkeit eine gewisse Ritterlichkeit nicht abstreiten: er ist im buchstäblichen Sinne des alten Ritterschwurs der Schützer und Anwalt der Witwen und Waisen der Liebe. In dem Kampfe zwischen der Roheit und Gewissenlosigkeit des Mannes und der liebenden, hingebenden Frau steht er auf Seiten der Frau, auch da, wo das Gesetz und die Gesellschaftsmoral von seiner Überzeugung abweichen. Und nun gar das Kind! „Inmitten alles Unglücks, das aus den menschlichen Dummheiten hervorgeht, gibt es nur ein uns wirklich bekümmerndes Wesen, das verdient, daß man immer wieder und ohne jede Einschränkung ihm zu Hilfe komme, weil es stets ohne Schuld unglücklich ist: das ist das Kind!" (Vorrede zu „Monsieur Alphonse"). Natürlich handelt es sich für Dumas um das uneheliche Kind, denn die andern haben Beschützer genug, vor allen das Gesetz. Hier ist die Stelle, wo Dumas aus der Fülle des Herzens dichtete: er selbst war ja ein uneheliches Kind, kein unglückliches, denn einen angenehmeren natürlichen Vater konnte er sich schwerlich wünschen als Alexander Dumas Père. Aber den Makel der unehelichen Geburt muß er selbst gefühlt haben, sonst hätte er nicht mit solcher Leidenschaft immer und immer wieder sich zum Anwalt der armen Wesen gemacht, die in den meisten Fällen weder Vater noch Mutter haben.

Wieder ist es ein Satz des Napoleonischen Gesetzbuchs, gegen den Dumas seine Angriffe richtet: der Satz, der den Nachweis der Vaterschaft verbietet, — auch eine ausschließlich französische Rechtsanschauung und darum nur auf französischen Bühnen mit Recht verwendbar. Das Schicksal des unehelichen Kindes, dieses so „anziehenden Wesens", ist Dumas' Hauptfundgrube. Er zeigt es in jeder Gestalt: als frühreifes kluges Ding (Adrienne in „Monsieur Alphonse"), das stärker ist als die eigene Mutter in der Verheimlichung der Wahrheit; — oder als Mustermenschen (Jacques im „Natürlichen Sohn"), der auf das Haupt seines höchst unnatürlichen Vaters feurige Kohlen sammelt. In der „Affaire Clémenceau", in den „Gedanken der Madame Aubray" spielt das uneheliche Kind gleichfalls eine wichtige Rolle.

Dumas' Grundanschauung ist sehr einfach; sie steht in der Vorrede zum „Natürlichen Sohn": „Wenn ein Mann der Mutter seines Kindes weiter nichts vorzuwerfen hat, als daß sie nicht hunderttausend Franken Rente besitzt, so ist es seine Pflicht, sie zu heiraten, als ob sie sie hätte." — Etwa der Mutter wegen? Die kommt ihm erst in zweiter Reihe —: des Kindes wegen! Denn wißt ihr, fragt er, was geschieht, wenn ihr sie nicht heiratet, wenn ihr nicht die Schande und das Elend von ihr abwehrt? Es verkommt, d. h. in so und so vielen Fällen von hundert wird es vor der Geburt, in so und so vielen nach der Geburt gemordet, bald schnell durch den Kindesmord der Mutter, bald langsam durch die „Engelmacherinnen". In der Vorrede zum „Monsieur Alphonse" gibt Dumas einen wahrhaft erschreckenden Auszug aus den Sterblichkeitstäfeln über die unehelichen Geburten. An der ungeheuren Kindersterblichkeit in Frankreich (360 000 Todesfälle auf eine Million Geburten jährlich) hat die Unehelichkeit der Geburt einen furchtbaren Anteil.

Um diesen Zuständen ein Ende bereiten zu helfen, ist Dumas jedes Mittel des Kampfes recht. Seiner Anwalt-

sache zulieb macht er aus den unehelichen Kindern seiner Stücke lauter Anwärter auf den Montyonschen Tugendpreis und aus den unehelichen Vätern lauter Scheusale. Er gibt selbst zu, daß die Wirklichkeit sich oft anders verhält; aber erst kommt sein Kunde, dann seine Kunst. Man kann die dichterische Uneigennützigkeit nicht weiter treiben.

In seinem Ingrimm gegen die Grausamkeit des französischen Gesetzbuchs in seinen Bestimmungen über die unehelichen Kinder geht er bis zum blutigsten Hohn und begegnet sich darin merkwürdigerweise, gewiß unbewußt, mit dem englischen Satiriker Swift. Wie dieser schlägt nämlich Dumas vor: da man ja augenscheinlich die unehelichen Kinder nicht als Menschen betrachte, da man sie morde, enterbe, rechtlos mache, so solle man wenigstens so viel Nutzen wie möglich aus ihnen ziehen und sie zu — künstlichem Dünger für den Ackerbau verarbeiten; man spare dann wenigstens die Begräbniskosten dieser Massenleichen!

Da, wo der Rahmen des Dramas nicht ausreicht, einen Beweissatz zu entwickeln und zu verteidigen, hilft sich Dumas mit der Flugschrift und der Vorrede. Den Charakter von Anwaltsreden aber hat alles, was er schreibt, — auch in der Form. Er liebt das Gegeneinanderhalten von Gründen und Gegengründen; er führt gewissermaßen die Sache beider Parteien und entscheidet dann als Richter, nachdem er als Staatsanwalt und als Verteidiger gesprochen hat. In den Vorreden handelt er meist vom Kinde, in den Flugschriften von der Frau. „L'homme-femme“ ist die umfangreichste, — „Die Frauen, die morden, und die Frauen, die wählen“ die schneidendste. In dieser spricht er sich sehr entschieden zu Gunsten des Wahlrechts der Frauen in Frankreich aus. Endlich in der Streitschrift „Die Ehescheidung“ hat er alle erdenklichen Gründe für diese Reform zusammengetragen und an den Gründen der Gegner eine Kritik geübt, die wenig zu wünschen übrig ließ.

Dumas ist kein großer Dichter; er ist auch kein großer Dramatiker, trotz der unleugbaren Wirkungsfähigkeit seiner Stücke. Hat er in seinen endlosen Vorreden die Wahrheit seines Herzens gesprochen — und ich zweifle nicht daran —, so macht er sich nichts daraus, ein großer Dichter zu sein, wenn er nur ein nützlicher Dramatiker ist. Und das müssen wir ihm zugestehen: er hat mindestens das Gute gewollt und manches Gute erreicht. Nicht immer mit den reinsten Mitteln; aber einem Anwalt sieht man vieles nach, wenn er nur seine Prozesse gewinnt.



XX.

Honoré de Balzac.

(1799—1850.)

In der Literaturgeschichte ist es kein ganz seltener Fall, daß die Schüler und Nachahmer eines großen Neuerers durch ihre Übertreibung und ihre größere Kunst des Spiels auf der Ruhmtrompete den Meister in Vergessenheit bringen. Gewöhnlich kehren die Leser nach einem Menschenalter zu diesem zurück, aber inzwischen haben die lärmenden Jünger ihren Zweck erreicht.

So geht es heute mit Balzac und den „Realisten" oder „Naturalisten" des Romans. Die große Menge kennt immer nur die neuesten Schriftsteller, zumal da die Mehrzahl der deutschen Leser geistig von der Leihbibliothek lebt. Diese liefert nur „Neuheiten", Balzac ist seit mehr als 50 Jahren tot, Zola erst seit einem Jahr. Es gibt viele recht gebildete Menschen, die jeden Roman von Zola, von Balzac nicht einen einzigen gelesen haben.

Und doch gaben die „Naturalisten" Frankreichs selbst zu, daß Balzac ihrer aller Meister sei. Flaubert nannte sich seinen Schüler; Daudet, Zola, die Brüder Goncourt, Maupassant standen auf seinen Schultern, und selbst von Turgenjew weiß man, welche tiefe Verehrung er Balzac zollte.

Balzac ist der wahre Schöpfer des europäischen Romans des 19. Jahrhunderts, nicht bloß des französischen. Auch

die Engländer haben von ihm gelernt, Thackeray am meisten. In Deutschland hat er keinen bestimmten Nachahmer, aber — es wäre nicht übel, hätte er welche.

Man nennt ihn kurzweg den „Realisten" des Romans. Das Wort ist durch argen Mißbrauch in schlechten Ruf gekommen, aber nicht durch Balzacs Schuld. Ich kann mich hier nicht auf schulmäßige Auseinandersetzungen über den Begriff des Realismus in der Literatur einlassen; auch nicht darüber, ob er im heutigen Sinne schon vor Balzac dagewesen ist oder nicht. Besser, wir untersuchen Balzacs Realismus und vergleichen ihn mit dem seiner Nachfolger.

Balzac ist Realist, weil er Dichter ist. Er stellt die Menschen und Dinge mit der künstlerischen Lebensechtheit dar, weil er zuvor sich selbst zu ihnen in lebendige Beziehung gebracht. Er glaubt an die Geschöpfe seiner Einbildung, er sieht sie, er leidet und freut sich mit ihnen. Er lebt mehr in der Welt seiner Einbildung, als in der seiner Sinne. Einem Freunde, der ihm über eine Verwandte eine längere Geschichte erzählt hat, ruft er zu: Sehr schön, aber nun zur Wirklichkeit, zu Eugenie Grandet (der Heldin seines gleichnamigen schönen Romans). — Nur wer das tun kann, ist ein Realist seiner Kunst, den sich künstlerische Leser gefallen lassen.

Balzac lebt in seinen Personen und läßt die Personen in sich leben. Man weiß bei ihm nie, wo der Schriftsteller aufhört und wo der Roman anfängt; Verfasser und Buch sind eines. Aber nicht etwa in dem Sinne, daß Balzac sich selbst abgeschrieben hätte. Im Gegenteil: wenige Schriftsteller verraten uns in ihren Werken so wenig von ihrem persönlichen Leben, wie Balzac. Man kann die hundert Romane, die seinen Namen tragen, alle durchgelesen haben und hat doch kein Bild vom Wesen ihres Verfassers. Es ist noch etwas anderes in ihm als das, was man „Objektivität" nennt, etwas höheres. Er hat, als Schriftsteller,

gar keine Persönlichkeit; sein Leben wird verschlungen von der Romandichtung. Wohl hat er eine Mutter und Schwester, aber um mit denen auch nur brieflich zu verkehren, muß er sich Opfer seiner Gesundheit auferlegen, denn sein Leben gehört nicht ihm, nicht den Verwandten, sondern seinen Romanen. Der Mutter, die ihm Vorwürfe wegen seines seltenen Briefschreibens gemacht, antwortet er: „Meine gute Mutter, tu mir die Liebe und laß mich meines Lebens Last tragen, ohne mein Herz zu beargwöhnen. Ein Brief ist für mich nicht nur ein Stück Geld, sondern eine Stunde Schlaf und ein Tropfen meines Blutes, die ich opfere."

Das war keine Übertreibung, denn Balzac hat sich tatsächlich zu Tode geschrieben. Wie hat dieser gehetzte Mensch gearbeitet! In einem Brief beschreibt er seine unsinnige Jagd auf den Roman: „Ich gehe um 6 oder 7 Uhr abends schlafen, mit den Hühnern; um 1 Uhr nachts stehe ich auf und arbeite bis 8 Uhr morgens. Dann esse ich etwas Leichtes, trinke eine Tasse reinen Kaffee und spanne mich wieder in die Arbeitskarre bis 4 Uhr nachmittags. Hierauf empfange ich, nehme ein Bad, esse zu Mittag und gehe schlafen." — Ist es da ein Wunder, daß er mit 50 Jahren wie vom Blitz getroffen zusammenbrach?

Er mußte so arbeiten, denn — er hatte Schulden, verursacht durch ein mißglücktes, an sich sehr aussichtreiches Unternehmen: eine billige Klassikerausgabe. Wie groß die Summe seiner Schulden gewesen, weiß man nicht; möglich, daß Balzacs erhitzte Einbildung seine Schulden übertrieb oder doch die Angst vor ihnen. Ja, hätte er die leichte Hand Dumas' des Älteren gehabt, oder hätte er Hintertreppenromane wie Eugen Sue zu schmieren verstanden, so wäre ihm die Arbeit gewiß lohnender geworden. Aber Balzac arbeitete schwerfällig wie selten ein Franzose, und wenn er dennoch jährlich 4—5 Bände fertig gebracht, so ist das nur mit dem Aufgebot aller Kräfte geschehen und dadurch, daß

er aus einem gewöhnlichen Jahr so viel wie drei Arbeitsjahre fleißiger Durchschnittsmenschen machte.

Balzac, dieser außerordentliche Erzähler, war nichts weniger als ein Beherrscher der Sprache. Vielleicht sah er alles zu lebendig, um es leicht aufs Papier werfen zu können. So seltsam es klingen mag —: Balzac war ein Genie, aber er besaß kein schriftstellerisches Talent. Er ist in der Ausführung selten auf der Höhe seiner künstlerischen Anschauung. Er ist der ungleichste Schriftsteller, den man sich denken kann: Genieblitze dicht neben schleppenden Mattheiten; das einzig richtige, eine verwickelte Lage beleuchtende Wort, und dann wieder ein Tasten und Nebenbeitreffen wie bei einem Anfänger. Das auffallendste Beispiel dieser Ungleichheit Balzacs ist wohl der Roman „La femme de trente ans“, dessen Anfang nur Balzac, dessen Ende jeder Stümper hätte schreiben können. Man merkt, daß die Hälfte aller Balzacschen Schriftstellerei Nachtarbeit ist, ein Gemisch aus Hellseherei und Schläfrigkeit.

Balzac zu lesen ist keine Erholung, — daher auch zum Teil seine Verschollenheit bei der Lesermasse. Seine Personen scheinen keine Franzosen zu sein, denn sie verstehen nicht zu plaudern; nichts weniger Natürliches als Balzacs leicht sein sollender Unterhaltungsstil. Und wie sauer hat er sichs werden lassen! In der Buchdruckerwelt war er verrufen wegen seiner endlosen Verbesserungen; die Hälfte seiner Einnahmen ging oft dafür drauf. Trotz der von Schuldenangst beflügelten Eile hat Balzac seiner Künstlerehre nie etwas vergeben; er ist nie zu einem unverschämten, reinkaufmännischen Zeilenreißer geworden, wie Dumas der Ältere. Neidisch sah er die Leichtigkeit, mit der seine Freunde schufen, und doch blieb er bei seiner Art. Seine Romane sind sämtlich von seiner eigenen Hand geschrieben, er hat nie einem Schreiber diktiert. Sehr gute und sehr schlechte Romane sind in einem und demselben Jahr entstanden,

aber die stilistische Mühe des Verfassers war bei allen dieselbe.

Ein Schriftsteller, der so wenig äußere Reizmittel besitzt, für den vor allem die Sprache sehr selten dachte und dichtete, muß ganz besondere innere Vorzüge haben, wenn er nach 50 Jahren vor einem Gerichtshof von Seinesgleichen, vor den Romandichtern aller Länder als ihr Meister besteht. Der Hauptvorzug der Romane Balzacs vor denen seiner Nachfolger ist ihr dichterischer Gehalt. Er schildert die Wirklichkeit, aber er photographiert sie nicht. Sie bricht sich im Prisma einer Dichterseele, die alle Strahlen durchläßt. Mit jener göttlichen Unparteilichkeit, wie sie nur große Künstler besitzen, läßt er die Sonne seiner Phantasie scheinen über Böse und Gute. Er ist der Realist des Schönen und Guten nicht minder als des Häßlichen und Schlechten. Seine Nachfolger haben geglaubt, stärker zu fesseln, wenn sie nur das Häßliche, das Rohe schilderten; bei Balzac merkt man die innere Freude an einer reinen, edlen Gestalt, deren er so viele geschaffen. Da ist vor allen Eugenie Grandet, eine fast engelhafte weibliche Figur, und doch so menschlich wahr. Da ist die Dulderin Madame Hulot (in „Cousine Bette"), da der Held der Redlichkeit César Birotteau, da ist Schmucke (in „Cousin Pons"), ein Deutscher, das Gegenstück zu dem scheußlichen Deutschen Nucingen.

Bei Balzacs Nachfolgern häufen sich die Schatten dichter und dichter, dazwischen zucken Blitze und steigen Pestdämpfe auf; bei Balzac selber wechselt Licht und Schatten ab, wie im Leben, wie in jeder großen Dichtung. Wie eng sind die Grenzen der Menschendarstellung bei Zola, ja selbst bei Daudet, bei diesem mit jedem Roman sich mehr verengend und die Welt des Guten ausschließend; — wie weltweit bei Balzac! Gewiß, er kennt das Gemeine und das Scheußliche, er schrickt auch nicht vor der rohen Nacktheit der Schilderung zurück; aber dicht daneben, in demselben Roman,

stehen bei ihm die Lichtgestalten, an denen das Gemeine nicht haftet. Will man die Grenzen des Balzacschen Dichtervermögens überschauen, so lese man nacheinander die „Contes drôlatiques“ mit ihrer den mitteralterlichen Fabliaux nachgeahmten tollen Derbheit — und „Eugénie Grandet“; oder „Cousine Bette“ und „Die Lilie im Thal“. Auch ist seine Darstellung des Lasters sehr verschieden von der bei den „Naturalisten“. Diese bilden sich etwas besonderes ein auf ihre Gefühllosigkeit gegenüber den Krebsschäden der Menschheit; sie spielen sich auf die wissenschaftlich kalten Beobachter hinaus, auf die geschäftsmäßigen Lazarettärzte. Balzac ist das alles auch gewesen, ohne so viel Aufheben von der Wissenschaftlichkeit und „Documents“-Forscherei zu machen; aber daneben ist er noch etwas Besseres als der kaltherzig beobachtende Arzt, für den der Kranke eben nur ein anziehender Fall ist, aber kein leidender Mitmensch. Balzac hat etwas von einem Krankenpfleger, man könnte sagen von einer barmherzigen Schwester, wenn der Vergleich nicht allzusehr hinkte. Und da, wo nichts zu pflegen und zu lindern ist, breitet er den Mantel der Dichterphantasie darüber und läßt uns durch die düstere Großartigkeit der Schilderung fast vergessen, mit einem wie ekeln Gegenstande wir zu tun haben. Der Galeerensträfling Vautrin z. B. ist gewiß eine furchtbare Gestalt; Balzac aber hat ihn mit so unheimlichem Feuer zu schildern gewußt, daß die Poesie der Darstellung uns sogar solche Ungeheuer erträglich macht.

Und noch eines, was Balzac von den Naturalisten scheidet, vielleicht das wesentlichste. Diese halten sich zur Literatur eigentlich für zu gut; sie betrachten die Romanschreiberei des alten Stils für einen überwundenen Standpunkt. Sie haben nicht Worte genug der Verachtung für die, die sie „Romantiker“ schimpfen, also für Chateaubriand, selbst für George Sand. Sie möchten gern auf einer Stufe

stehen mit den Professoren der Physiologie, der Anatomie, der Pathologie. Darum die großsprecherische und im Grunde doch furchtbar dilettantische Nachäffung des Sprachgebrauches der Naturwissenschaft. Schildert einer dieser Naturalisten irgend eine Dirne oder einen verkommenen König oder eine lüderliche Schauspielerin, so hält er sich für zu gut, um bloß die Einzelwesen darzustellen; jene Dirne, jener König, jene Schauspielerin sollen nicht nur Beispiele ihres Standes sein, sondern sie sollen gar wissenschaftliche Formeln fleischlich vertreten. Etwas vom Geiste Victor Hugos mit seiner schattenhaften Sinnbildnerei steckt in all diesen Feinden — oder Neidern — der wahren schriftstellerischen Kunst.

Balzac hat vor allem Menschen schildern wollen, nicht Weltanschauungen in menschlicher Gestalt. Der Geizhals Grandet ist der bestimmte eine Mensch Grandet, nicht etwa der Geiz oder gar irgend eine wissenschaftlich klingende Formel der physiologischen Psychologie. Er bleibt innerhalb der Grenzen seiner Kunst, die weiß Gott weit genug gesteckt sind, und sucht seine Leser nicht zu blenden durch falsche Wissenschaftlichkeit aus zweiter oder dritter Hand. Das Größte, was einem Dichter zu leisten vergönnt ist: das Schaffen menschlicher Einzelwesen, die sich dem Leser unvergeßlich einprägen, ist unter den Realisten des neuzeitlichen Frankreichs außer Balzac nur noch Daudet zuweilen gelungen, aber auch diesem nur in seinen ersten drei oder vier Romanen.

Der Gegenstand aller Balzacschen Romandichtung bleibt immer der innere Mensch. Balzac ist der Schilderer der Seele, ganz besonders der weiblichen. Einer der talentvollsten Nachfolger Balzacs, Edmond de Goncourt, hat einmal den Versuch gemacht, das Geheimste des Geheimen einer Frauenseele zu offenbaren. Er hatte sich zu dem Zwecke in einem offenen Rundschreiben an seine Leserinnen gewandt

und um Mitteilungen gebeten, — die Wissenschaftelei der Naturalisten nennt das großspurig „menschliche Urkunden" (documents humains). Das Ergebnis dieser eigentümlichen Stoffsammlung hat er alsdann zu einem Roman verarbeitet, der als ein Muster seiner Gattung anzusehen ist: die vollständige Abtötung des Einzelwesens im Roman. Goncourt glaubte damit etwas ganz neues erfunden zu haben, wenigstens sagte ers in der Vorrede seines Romans „Chérie", und doch ist diese Art der Literatur nichts als die galvanische Belebung einer längst begrabenen, unnatürlichen, langweiligen Dichtungsart: der Allegorie. Im „Roman von der Rose" geht es ungefähr ebenso zu, wie in den sogenannten „experimentellen Romanen" der Naturalisten; auch die falsche Wissenschaftlichkeit ist da schon zu spüren; nur an Schattenhaftigkeit der Personen übertrifft der allegorische Roman des 19ten Jahrhunderts den des 13ten.

Balzac will nichts anderes beweisen, als was seine Personen fühlen, sagen und tun. Er treibt keinen Hokuspokus mit den Gesetzen der Erblichkeit, denn er weiß davon so wenig, wie die Wissenschaft selber. Seine Menschen sind selbständige Wesen mit soviel Verantwortlichkeit, wie nun einmal jedes geistiggesunde Menschenkind auf sich nehmen muß, ohne sich hinter wissenschaftlich klingenden Redensarten von „Degeneration, Evolution, Hereditât" verstecken zu dürfen.

Und wie Balzac in den Seelen dieser Menschen zu lesen versteht! Er hat etwas von einem Geheimpolizisten des Seelenlebens; man denkt bei seinen Romanen an den Teufel Asmodäus, der in Lesages Gil Blas die Dächer der Häuser abdeckt und den Studenten in das wahre Treiben ihrer Bewohner hineinschauen läßt. Was alles muß Balzac, trotz seines zurückgezogenen Lebens, beobachtet und ergründet haben, um mit so sicherer Hand die Masken abzureißen und seinen Personen zuzurufen: Du bist der Mann, du bist die

Frau! Mehr als tausend Personen hat er in seinen Romanen geschildert, natürlich nicht alle meisterhaft: aber wie viele darunter so, daß man ihr Bild nicht wieder los wird! Die Holprigkeiten ihrer Reden in Balzacs Stil, ja die Übertreibungen in der Zeichnung hat man längst vergessen, aber die Menschen selber nicht.

Balzac hat einige äußere Ähnlichkeit mit Beaumarchais: beide sind Plänemacher im großen Stil gewesen, nur daß Balzacs Pläne stets mißglückten und ihren Erfinder in Schulden stürzten, während Beaumarchais Millionen durch seine Hände gleiten ließ. Das großartigste Unternehmen Balzacs war aber doch literarischer Art: seine „Menschliche Komödie", ein Schauspiel in hundert Akten, deren jeder ein Roman sein sollte. Nachdem er sich eine Phantasiefamilie von einigen hundert Mitgliedern geschaffen, braucht er keine andere Welt mehr; seine Romangestalten, aus allen Ständen genommen, sind eine Art von feinstem Auszug der Gesellschaft, und ihre Geschichte sollte zugleich die Geschichte ihrer Zeit sein. Aber man beachte wohl: Balzac hatte zuerst den Roman der Einzelwesen geschrieben und diese dann durch die Sammlung der „Menschlichen Komödie" in Beziehung zu einander gebracht, — wohingegen die Wissenschaftler nach ihm überhaupt keine einzelnen Romane mehr schrieben, sondern nach einem vorgefaßten Plan ganze Reihen von Romanen versprachen und ausführten. Auch Balzac verwendet oft genug dieselbe Person in zwei verschiedenen Romanen; aber er tut das ohne Aufwand wissenschaftlicher Redensarten, ohne Gespreiz mit einer vorgeblichen Kenntnis der Erblichkeitsgesetze, — vielmehr lediglich weil er dieselbe Gestalt sehr gut in eine andere Gruppe einfügen kann, und weil der Leser einen ihm schon bekannten, anziehenden Menschen immer mit Vergnügen wiedersieht. Er treibt dabei keine Geheimtuerei, spielt nicht Vorsehung, sondern handelt wie ein unbefangener Mensch und gut aufgelegter Künstler.

Nicht einmal das haben die Naturalisten der Neuzeit vor Balzac voraus, das sie das Gewöhnliche, das Alltägliche in die Literatur eingeführt haben. Er ist es gewesen, der sie das gelehrt hat; aber leider ist es bei der Lehre geblieben. Das Alltägliche gehört mit nicht größerem noch geringerem Rechte in die Literatur des Romans als das Außerordentliche; beides wird erst durch die Hand des Künstlers literaturfähig. Es genügt nicht, daß man einen platten Dummkopf genau so platt und so dummköpfig abzeichnet, wie er im wirklichen Leben ist; denn um Dummköpfe kennen zu lernen, brauchen wir wahrhaftig nicht erst Romane zu lesen. Worauf es uns ankommt, gleichviel ob wir im Roman Dummköpfe oder Genies vor uns haben —, das ist: wie sieht dieser Mensch aus im Geiste dieses Schriftstellers? Mit einem Wort: Bildnismalerei wollen wir, nicht Photographie!

Darin ist nur einer von seinen Schülern Balzac nahe gekommen: Gustav Flaubert in seiner „Madame Bovary“. Wer aber sehen will, wie auch bei diesem talentvollsten Nachfolger Balzacs die Kunst des Abmalens in das Handwerk des Abklatschens ausartet, der lese dessen nachgelassenes Werk „Bouvard et Pécuchet“!

Balzac hat das Gewöhnliche poetisch zu machen verstanden. Das gibt z. B. seinem Parfümeriewarenhändler Caesar Birotteau eine tragische Größe, die durch die Niedrigkeit des Stoffes keine Beeinträchtigung leidet. Man liest die Geschichte seines Bankrotts mit einer Spannung, als handle es sich um den Untergang eines Weltreiches.

Was vor Balzac für sehr gemein, für sehr unpoetisch galt — wenigstens in der Literatur —, das hat er zu einem Bestandteil der Romandichtung gemacht, der seitdem eine Rolle darin spielt, wie früher die Liebe oder die Eifersucht oder sonst ein Seelentrieb, — ich meine das Geld. Balzac weiß den runden Summen eine Beredsamkeit zu geben, als

wären es Liebhaber. Man hat das alles nachgeahmt, aber wer die Vorbilder besitzt, duldet keine Nachzeichnungen.

Mit Balzac hat Frankreich seinen größten Meister des psychologischen, des dichterischen Romans verloren. Sehen wir zu, was es dafür von seinen Nachfolgern erhalten hat Zola kann es uns zeigen.



XXI.

Emile Zola.

(1840—1902.)

Das besonnene Urteil über diesen noch vor wenigen Jahren meistgelesenen und meistgenannten Schriftsteller Frankreichs ist schwer geworden durch allerlei Unwahrheiten, die von der Berufskritik und auch von der Leserschaar ausgestreut wurden. Zola galt für den unmoralischsten Romanschriftsteller, der je gelebt; jedenfalls für den unmoralischsten der Neuzeit. Dieses törichte Vorurteil ließ keine unbefangene Kritik aufkommen. Was Zola sonst noch war, in welchem Verhältnis er zu seiner Zeit, zur Romanliteratur seines Landes und der Welt stand, ob er trotz seiner „Unmoral“ ein Künstler war oder nicht, — das alles kam garnicht in Frage, denn „er war so unmoralisch“! Und so urteilten — außer den Frauen — auch Männer, dieselben Männer, die nicht das Mindeste auszusetzen hatten an den Zweideutigkeiten der Operetten, Possen, Lustspiele; so urteilten Zeitungsredakteure, die es ruhig geschehen ließen, daß in den von ihnen geleiteten Blättern jeden Tag die schamlosesten Anzeigen erschienen. So urteilten männliche Leser, obwohl sie in Zola schwerlich irgend etwas gefunden, was sie selbst nicht längst gewußt, ja wohl selbst in Männergesellschaften lachend weiter erzählt hatten!

Es herrscht noch heute gerade gegen Zola eine förmliche Verschwörung der Heuchelei. Warum ist Zola unmoralisch? Weil er unmoralische Menschen und ihre Handlungen schildert? Aber seit wann gehören denn die dunkeln Tiefen des Lebens nicht auch zur Literatur? Oder schildert er sie etwa in der Absicht, seine Leser zur Unmoral zu verführen? Beschönigt er das Laster? Macht er lüstern darnach? Nein, das haben selbst seine ärgsten Feinde ihm noch nicht nachgesagt. Im Gegenteil: man wirft ihm ja vor, daß er das Laster gar zu gräßlich und abschreckend schildere, daß es doch sehr unappetitlich sei, Nana an den schwärenden Pocken sterben zu sehen, und dergleichen. Nun wohl, man nenne einen Schriftsteller, der sich bei der Schilderung des Schlechten in der möglichst abstoßenden Pinselführung gefällt, wie man wolle, nur unmoralisch darf man ihn nicht schelten. Diese Bezeichnung verspare man sich für die zahllosen französischen und leider auch deutschen Romandichter, und in allerneuester Zeit auch Dichterinnen, die offenbar nur in der Absicht, die Einbildung des Lesers zu reizen, sich mit der Schilderung des Lasters abgeben und nie deutlich merken lassen, auf welcher Seite sie eigentlich stehen.

Zola ist *nicht* unmoralisch, wenigstens ist er es nicht mit Absicht. Seine Zwecke sind ganz unverkennbar solche der erziehenden Moral, und auch viele seiner Mittel. Leider kommen die meisten seiner Romane nicht in die richtigen Hände: was soll ein nüchterner Leser aus dem „Assommoir“, dieser Höllenbreugelei der Trunksucht, lernen? Und was kann eine solche Brandmarkung der Unzucht wie in „Nana“ und in „Pot-Bouille“ einer ehrbaren Leserin nützen? Und daß die Zahl der nüchternen und ehrbaren Leser und Leserinnen Zolaischer Romane größer ist als die der — anderen, wird nicht bestritten werden können.

Es läßt sich aus den mehr als 35 Bänden Zolas schwerlich eine Seite aufweisen, die wirklich unsittlich, die

unkeusch wäre. Für Knaben und junge Mädchen freilich schreibt dieser Mann nicht, und nur solche Leser könnten an einzelnen Stellen sittliche Gefahr laufen.

Zola ist bis zum Ekel roh, er wühlt in den Scheußlichkeiten des menschlichen Lebens, er fürchtet sich vor keinem übeln Geruch, er läßt seine „Helden“ und „Heldinnen“ Vokabeln sprechen, die in ehrbaren Wörterbüchern fehlen; aber — er ist nie und nimmer schlüpfrig. Er kennt keine lüsternen Andeutungen, er hebt keine Vorhänge halb auf und lädt dadurch die Phantasie zur Ergänzung ein. Was er Häßliches zu sagen und zu zeigen hat, das sagt und zeigt er mit der Rohheit der Wahrheit und — des Zornes.

Eine ganz andre Frage ist es, ob Zola in der Darstellung des Häßlichen und Gemeinen die Grenzen der künstlerischen Notwendigkeit eingehalten hat oder nicht. Da muß man ohne Besinnen sagen: er hat sie unzählige Male überschritten, ohne Zwang, — aus einem Hange, der Zolas und eines großen Teils der neuesten französischen Literatur psychologisches Kennzeichen trägt: aus Haß und Trotz gegen das Philistertum. Zola hat in mehr als einem Buche bewiesen, daß er nicht ausschließlich die Nachtseiten des menschlichen Lebens hervorsucht, ja daß er nicht einmal ausschließlich an der rohen Nacktheit des Wortes seine künstlerische Freude hat. Une page d'amour, Au bonheur des dames, besonders aber Un rêve sind da, um ihn gegen den Vorwurf der Einseitigkeit zu verteidigen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß er mit Vorliebe das schildert, was den Leser abstoßen muß.

Um Zolas Eigenart zu begreifen, darf man nicht vergessen, in welcher Zeit er großgeworden ist. 1840 geboren und als Jüngling von 18 Jahren nach Paris gekommen, hat er sein erstes Jahrzehnt als Mann unter dem zweiten Kaiserreich, in dessen siegesbewußtester und genußsüchtigster Zeit verlebt. Mittellos, mit einem ganz geringen Gehalt

als Beamter des Verlegers Hachette, in einer Dachkammer: so hat Emile Zola vom Ende der 50er bis zum Ende der 60er Jahre in jenem Paris gedarbt, in dem die Romandichter der Mode, die Besucher der Weltausstellungen, die amtlichen Lobhudler des Kaiserreichs eitel Glanz und Glück erblickten.

Von seiner Dachkammer aus sah Zola dieses Paris mit anderen Augen an, als die Dichter der hoffähigen Kreise; und als der gewaltige Zusammenbruch nach Sedan das Kaiserreich beseitigt hatte, da schlug Zolas Stunde. Die Greuel der Kommune hatten ihm die Richtung für seine Betrachtung gewiesen, und er schlug sie ohne Schwanken ein. Seine Romane sind der stärkste Ausdruck des Katzenjammers, der Ernüchterung nach dem Genußtaumel des verflossenen Kaiserreichs. Man braucht nicht an der Schwelgerei der fetten Jahre teilgenommen zu haben, um Zolas Gefühl des Ekels gegen jenes Treiben zu teilen. Unter Napoleon wäre ein Schriftsteller wie Zola selbst dann nicht möglich gewesen, wenn die Zensur ihm seine furchtbaren Strafgerichte an der Kaiserwirtschaft hätte durchgehen lassen.

Diese katzenjämmerliche Stimmung der französischen Gesellschaft nach 1871 ist der Boden, auf dem Zolas Romane gewachsen sind. Die Genußfähigkeit war durch die verfeinerte Schwelgerei eines Menschenalters abgestumpft; die kaum verblümten Unzüchtigkeiten einer Hortense Schneider (der „Großherzogin von Gerolstein") kitzelten die Ohren nicht mehr; selbst die Nacktheiten einer Cora Pearl hatten die Augen ermüdet. Wie wenn man's einmal mit dem Widerlichen versuchte? Mit dem Wildbretduft der Fäulnis, mit dem Waten im Schlamm, mit dem Anblick dessen, was jeden natürlichen Sinn anekelt? — Ich mache Zola nicht den Vorwurf, daß er diese Stimmung des Ekels in böser, etwa in gewinnsüchtiger Absicht ausgenutzt, — noch weniger, daß er sie großgezogen habe. Er hat sie geteilt, und in ihm

ist sie zum stärksten schriftstellerischen Ausdruck gekommen, weiter nichts.

Zu wiederholten Malen nannte ich den Geist des „Frondierens“, die Lust am Widerspruch um des Widerspruchs willen, einen der Charakterzüge des französischen Volks und seiner Literatur. Bei Zola ist dieses Frondieren außerordentlich stark entwickelt. Ihr liebt die Wohlgerüche? Da habt ihr die Düfte der Hallen, eine ganze Käsegeruch-Symphonie (im Ventre de Paris). — Ihr geht an einem Betrunkenen voll Abscheu schnell vorüber? Seht, hier liegt Coupeau in seinem eigenen Säuferunrat (im Assommoir). — Begegnet ihr einer Dirne, so wendet ihr euch ab? Hier ist Nana, die höchste Stufe des Dirnentums, ein ganzes Bordell in einer einzigen Person. — Die Geburt eines Kindes dünkt euch allen zwar ein sehr wichtiger Vorgang der Natur, aber die Einzelheiten überlaßt ihr dem Geburtshelfer? Hier packe ich euch am Arm, halte euch fest vor dem Bett einer Gebärenden und lasse euch alle ihre Qualen hören und sehen (in La joie de vivre). — Ihr legt mit einem Gefühl körperlichen Behagens täglich reine Wäsche an und werft die unsaubere in die Ecke? Da, seht her, was sagt ihr zu diesem Korbe voll schmutziger Wäsche? Und dabei breitet der Verfasser Stück für Stück vor Nasen und Augen aus.

Nicht daß Zola seine häßlichen Stoffe so behandelt, wie er es tut, sondern daß er sie überhaupt gewählt hat, könnte man ihm zum Vorwurf machen. Aber wer kann gegen seine Weltauffassung? Zola sieht in der Welt die Schatten deutlicher als die Lichter. Es ist das vielleicht ein Fehler des inneren Auges, ähnlich dem des kleinen Kay im Andersenschen Märchen, dem ein Splitter des zerborstenen Teufelsspiegels ins Auge geflogen war, und der darum alles verzerrt sah. Übrigens hat ihn der ungeheure Erfolg insofern gerechtfertigt, als er augenscheinlich die Stimmung des Ekels

und den Hang zum Fäulnisgeruch des Widerwärtigen bei den Lesern befriedigt hat.

Zola ist das Haupt der Naturalistenschule, die angeblich die Fortsetzung und Krönung des Balzacschen Realismus vorstellen will. Der Naturalismus soll nach der Erklärung der Berufenen sein: die naturwahre Wiedergabe der Wirklichkeit. Es versteht sich von selbst, daß diese im strengen Sinne unmöglich ist, wenigstens unmöglich mit den Mitteln der Kunst. Sie ist aber auch überflüssig, denn um uns nur die Eindrücke zu verschaffen, die die Wirklichkeit bietet, werden wir uns besser an diese wenden. Die Naturalisten sehen sich denn auch genötigt zuzugestehen, daß sie im besten Falle die Wirklichkeit nur so wiedergeben können, wie sie sie gesehen haben, und daß bei der Darstellung ohne eine gewisse „Konvention“ nicht auszukommen sei. Zola schildert uns den Lebensgang der Nana nicht etwa durch einen Polizeibericht über jeden ihr Tage und jede ihrer Nächte, sondern auch er bedient sich der Verkürzungen und Umformungen, die zum Wesen aller schriftstellerischen Kunst gehören.

Aber nun kommt die angebliche große Neuerung, der die Naturalisten sich rühmen und durch deren Einführung in den Roman sie ihn aus den Schranken menschlicher Unzulänglichkeit in das Gebiet der vollkommenen Wahrheit und Wirklichkeit gehoben glauben: es ist das, was sie mit großer Unverfrorenheit „wissenschaftliche Methode“ nennen. Die Phantasie hat ihre Rolle ausgespielt, — fortan herrscht das „Experiment“. Man gibt sich den Anschein, als sei jedes Wort, jeder Gedanke, jede Handlung, jede Gebärde auf wissenschaftlichem Wege gefunden und gebucht worden. Es ist ein Glück, daß die Naturalisten ihre Romane nicht ganz genau nach ihren Lehren schreiben, denn sonst läse sie kein Mensch. Gewisse Äußerlichkeiten verdanken sie allerdings einer Beobachtung, die an Scharfblick für das Kleine und Nebensächliche andere Romanschriftsteller übertrifft. Wo sie

aber wirklich große Leistungen der Menschendarstellung aufzuweisen haben, sind sie genau so verfahren, wie ihre Vorgänger seit Jahrhunderten: sie haben das Leben der Wirklichkeit mit der Phantasie des Dichters beleuchtet; sie haben es abgemalt wie Künstler, nicht abgeklatscht wie Stubenmaler. Nur wenn sie als Künstler geschaffen haben, sind ihnen Gestalten gelungen wie Nana, wie Coupeau, wie Denise. Oder wollen sie uns ernstlich einreden, daß ihnen zu jedem ihrer Menschen wirklich ein lebendiges Vorbild gedient, von der Wiege bis zum Grabe? Können sie uns wirklich für alles, was diese Menschen sagen und tun, das „menschliche Dokument" vorweisen? Haben sie garnichts aus dem Eignen hinzugetan? Das glauben sie wohl selber nicht, oder wenn es wahr wäre, so hätte ihre Schriftstellerei ein Ende; sie wären dann sehr brauchbare Verfertiger von Polizeiberichten, von Führungslisten und dergleichen, aber was sie mit der Kunst gemein haben, wüßten sie dann wohl selbst nicht zu sagen.

Noch schlimmer steht es mit der andern Behauptung der Naturalisten, daß es sich nicht mehr darum handle, Menschen zu schildern, sondern den wissenschaftlichen Nachweis der Entwickelung dieser Menschen zu liefern. Zola hat hiermit den größten — man kann es nicht gelinder ausdrücken: Schwindel getrieben; in bester Absicht, will ich hinzufügen. Sein Unglück wollte es, daß seine schriftstellerischen Anfänge in das Zeitalter der oberflächlichen Vervolkstümlichung der Wissenschaft fiel, unter der wir heute noch leiden. Ohne eigene Forschungen, ohne selbstgemachte Versuche, ohne je durch ein Mikroskop gesehen zu haben, kann heutzutage jedermann die Weisheit gewisser Bücher für „allgemein Gebildete" nachplaudern. Die schwankenden Ergebnisse unabgeschlossener physiologischer Untersuchungen werden von diesen Laien für ewige Wahrheiten genommen; Naturgesetze, an deren fester Begründung die

größten Gelehrten Zweifel hegen, gelten diesen seltsamen Jüngern der Wissenschaft für selbstverständliche Lehrsätze, — und nun wird flott damit hantiert in dem Gefühl, für tief, für neu, für wissenschaftlich zu gelten.

Zola steht voran in der Reihe dieser wissenschaftelnden Laien. Mit der Willenskraft, die ihn auszeichnet, hat er sich aus den unsichersten Grundlagen der physiologischen Wissenschaft sein fix und fertiges Lehrgebäude gezimmert und darüber alle seine Romane aufgetürmt. Die Erblichkeit ist Zolas naturwissenschaftliches Steckenpferd, also eine Erscheinung, die als solche zu allen Zeiten unbestritten war, deren Gründe und Gesetze aber noch nicht die allergeringste wissenschaftliche Festigkeit gewonnen haben. Was macht das dem Laien aus? Er hat selbst einige Beobachtungen über menschliche Vererbung gemacht, — wie sie beiläufig jedermann macht und machen muß —, hat auch einiges darüber gelesen, und nun ist alles sonnenklar: der und der Vater wird mit der und der Mutter das und das Kind erzeugen. Ist noch über einen Großvater oder eine Großmutter etwas näheres bekannt, so wird sich das Ergebnis der elterlichen Vererbung in dem und dem Grade umgestalten. Für Zola sind die Gesetze der Erblichkeit, die die Wissenschaft vielleicht noch ein Jahrhundert lang vergeblich erforschen wird, bis auf die dritte Dezimalstelle genau berechnete Regel-de-tri-Exempel. Das ist es, was ich Schwindel nenne, mag er auch gutgläubig getrieben werden.

Daß das Kind das Erzeugnis seiner Eltern und Voreltern ist, — mußte uns das erst Zola sagen? Und wenn das just nichts neues ist, wozu dann der gewaltige Aufbau einer auf 20 Romane berechneten Vererbungsreihe, in denen uns jene uralte Wahrheit bewiesen werden soll? Daß das Kind eines Säuferpaares wenig Aussicht hat, ein Musterkind zu werden, zumal wenn die schlechte Erziehung dazu kommt, ist das wirklich so sehr neu? Und bedurfte es dazu

des wissenschaftlich tuenden Wortkrams? Zola soll uns aber einmal beweisen, daß Nana und Octave Mouret und Gervaise so werden mußten, wie sie geworden sind. Tagtäglich sehen wir, daß Kinder ganz anders sich entwickeln, als nach ihren Eltern zu erwarten stand; die Zahl der Ausnahmen von der unveränderlichen Vererbung ist fast so groß wie die der Regel. Zola weiß gewiß so gut wie irgendeiner, daß tausend andre Einflüsse dabei mitspielen, — Einflüsse, die wir unmöglich alle nachweisen können. Wozu also dieses ganz und gar oberflächliche Spielen mit einer Wissenschaft, die ihren Namen noch nicht verdient hat, da wir so gut wie nichts von ihr wissen?

Wenn aber auch alles sich so verhielte, wie Zola in seinen Erblichkeitsromanen der Rougon-Macquart-Reihe sich und den Lesern einreden will, — was wäre dann gewonnen? Nichts, oder vielmehr alles wäre für den Romandichter verloren. Wir wären nämlich damit auf dem Standpunkt angelangt, den das griechische Drama mit seinem Hebel des unabwendbaren Schicksals, und den die deutsche Nachäffung: das Schicksalsdrama des 19. Jahrhunderts, eingenommen. Wenn ich von vornherein dahin belehrt werde: Nana ist das Kind der und der Eltern, nach dem und dem Gesetz der Erblichkeit haben aber Eltern dieser Art Kinder von der und der Beschaffenheit, so kann ich mir die ausführliche Veranschaulichung eines solchen Erblichkeitbeispiels ja wohl ersparen.

Auf der Annahme des freien Willens der Personen beruht alle literarische Teilnahme. Diese Annahme mag irrig sein, sie ist es sogar aller Wahrscheinlichkeit nach, — aber ohne diese Voraussetzung gibt es keine große Literatur. Ohne sie seh ich die Willkür der Götter walten, seh ich blinde Gesetze der Vererbung die Menschen vor sich herstoßen; aber ich sehe keine Menschen, keine der Kunst angehörende freie Einzelwesen.

Auf die Einzelwesen kommt es aber auch Zola und seinen Schülern gar nicht an. Das höchste Ziel aller Kunst, soweit sie den Menschen zum Zweck hat: nämlich menschliche Gestalten zu schaffen, gibt es für Zola nicht. Ich habe schon in dem Abschnitt „Balzac" ausgeführt, daß sich diese neueste Richtung eigentlich für viel zu gut zur Literatur hält, daß sie sich als Wissenschaft betrachtet. O über die Kurzsichtigen die nicht sehen wollen, daß fast alle Wissenschaft von heute schon nach einem Menschenalter die Torheit von gestern ist, daß aber der kleinste, ganz unwissenschaftliche, aber künstlerische Roman die Wissenschaft der Jahrhunderte überdauert. Die Naturalisten haben sich lästerlicher Weise auf Goethes „Wahlverwandtschaften" berufen: auch da sei eine wissenschaftliche Tatsache, nämlich die ungleiche Anziehung chemischer Körper, die Voraussetzung des Romans. Kein Mensch würde etwas gegen die Verwertung der Wissenschaft durch Zola einwenden, wenn dieser es gemacht hätte wie Goethe, der sich zur Veranschaulichung eines vereinzelten Vorgangs in der Menschenwelt berief auf das Gleichnis eines Vorganges in der Welt der Stoffe. Gewiß ist es Goethe nicht im Traum eingefallen, aus diesem Gleichnis ein Gesetz für die menschliche Gesellschaft zu machen, noch weniger aber das Wie dieses Gesetzes wissenschaftlich ergründen zu wollen.

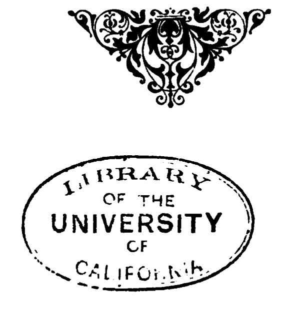
Der Humor bei der Sache ist vollends der, daß Zola in der Ausführung diese wissenschaftelnde Spielerei hübsch bei Seite läßt. Außer der Übereinstimmung der Familiennamen und dem Gesamttitel: „Geschichte einer Familie" gibt es nichts, was an die strengen Gesetze der Erblichkeit erinnert. Die einzelnen Romane der Riesenreihe hängen nicht einmal so eng zusammen wie in Balzacs „Menschlicher Komödie", die offenbar Zola als Vorbild gedient hat. Man braucht das Assommoir nicht gelesen zu haben, um Nana vollkommen, und mehr als einem lieb ist, zu verstehen; man kann sich den „Fehltritt des Abbé Mouret" sparen, und findet

dennoch weder in Pot-Bouille noch in Au bonheur des dames irgend eine Dunkelheit. — Wozu also der ganze Firlefanz, an den der Verfasser selbst nicht glaubt? — und „wen betrügt man hier?“ wie Figaro sagt.

Nein, Zola hat keine neue Wissenschaft entdeckt, er hat auch keine nagelneue Kunst geschaffen. Er läßt den realistischen Roman da, wo er ihn gefunden, bereichert durch einige Werke großartiger Kraft, neubelebt durch eine scharfe Beobachtung der Wirklichkeit und verunziert durch eine zu einseitige Betonung des Häßlichen. Man streiche oder ändere bei Zola das Nebensächliche: nämlich die allzu geflissentliche Wahl des rohen Wortes, wo ein weniger rohes genügen würde; die langen Schilderungen von Widerwärtigkeiten, wo sie weder zur Stimmung des Ganzen, noch zur Kennzeichnung der Personen notwendig sind, — und man hat einen großen Romandichter aus der Schule Balzacs, der seinen Meister an sprachlicher Gewandtheit übertrifft, ihm aber an seelischer Vertiefung und Vielseitigkeit der Menschenschilderung weit nachsteht.

Nie und nirgend aber darf von Emile Zola gesprochen werden, ohne daß man die größte Ruhmestat seines Lebens mit allen ihr gebührenden Ehren nennt: sein tapferes, bis zum Opfer der Freiheit und des Lebens bereites Eintreten für den unschuldig verurteilten jüdischen Hauptmann Alfred Dreyfus. Vollkommen ebenbürtig stellte sich Zola dadurch seinem großen Vorgänger Voltaire, dem freiwilligen Anwalt der Ehre des von der französischen Justiz hingemordeten unschuldigen Protestanten Jean Calas, an die Seite. Ja, Zolas Mut hat noch größeres vollbracht, als zu seiner Zeit Voltaires rastloser Kampf mit der Feder. Voltaire hatte es nur zu tun gehabt mit den regierenden Gewalten Frankreichs, nicht mit der Feindseligkeit großer Teile des Volkes. Gegen Zola jedoch war im Jahr 1898 ein Volkssturm entfesselt,

wie vielleicht selbst in der französischen Geschichte nie zuvor gegen einen einzelnen Menschen. Es kann sehr wohl geschehen, daß nach einem Jahrhundert von Zolas Romanen außer in Literaturgeschichten nirgend sonst mehr die Rede ist, so wenig wie von zahllosen einst hochberühmten Schriftstellern und Werken des 18. Jahrhunderts. Zolas Mannesmut aber für das beleidigte Recht eines Einzelnen und damit zugleich für die verwundete Ehre seines Landes wird aus den Blättern der Geschichte Frankreichs so wenig verschwinden wie aus dem goldenen Buche der Menschheitgeschichte.



Druck von Leonhard Simion Nf. in Berlin SW.



